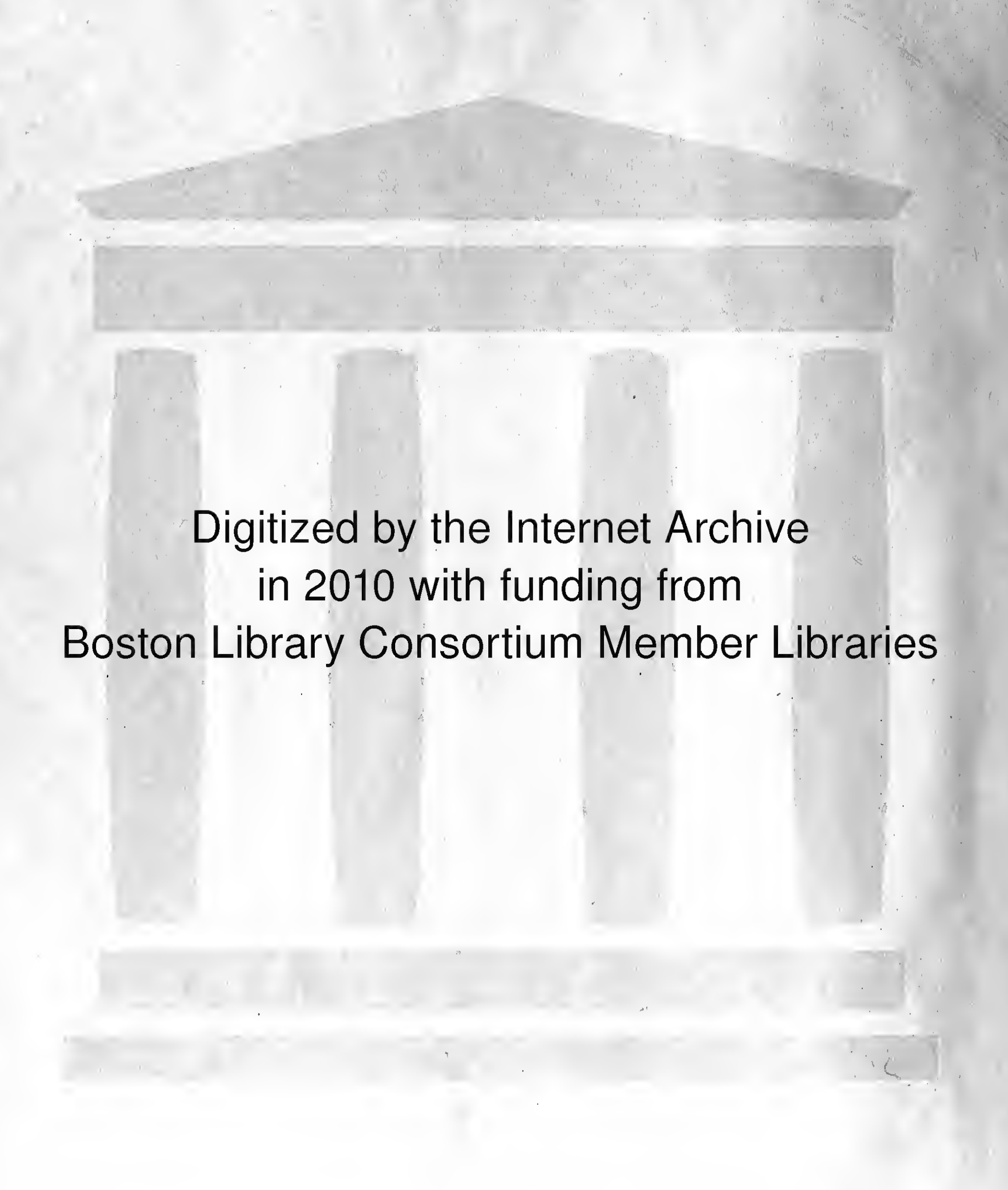




TRAITÉ

DE

CONTREPOINT ET DE FUGUE

1[re] PARTIE. — CONTREPOINT SIMPLE

2[e] PARTIE. — IMITATIONS

3[e] PARTIE. — CONTREPOINT Double, Triple et Quadruple.

4[e] PARTIE. — FUGUE

PAR

THÉODORE DUBOIS

Membre de l'Institut

Directeur du Conservatoire

PRIX NET : 25 FRANCS

PARIS

AU MÉNESTREL, 2 *bis* RUE VIVIENNE, HEUGEL & C[ie]

Gift of
Helen J. Sleeper

3970

TABLE DES MATIÈRES

PREMIÈRE PARTIE

CONTREPOINT SIMPLE

CONTREPOINT A 2 PARTIES

CONTREPOINT A 3 PARTIES

CONTREPOINT A 4 PARTIES

CONTREPOINT A 5 PARTIES

CONTREPOINT A 6 PARTIES

CONTREPOINT A 7 ET 8 PARTIES

CONTREPOINT FLEURI A 8 PARTIES ET A 2 CHŒURS

DEUXIÈME PARTIE

IMITATIONS

IMITATIONS A PLUS DE DEUX PARTIES

TROISIÈME PARTIE

CONTREPOINT DOUBLE, TRIPLE ET QUADRUPLE

QUATRIEME PARTIE

FUGUE

EXPOSITION

LE DIVERTISSEMENT OU ÉPISODE

LE STRETTO ET LA PÉDALE

SUJETS DE FUGUE

TRAITÉ DE CONTREPOINT ET DE FUGUE

INTRODUCTION

Il peut paraître superflu de publier un *Traité de Contrepoint et de Fugue;* je le croyais moi-même avant que l'expérience du professorat ne m'eût démontré le contraire. En effet, les ouvrages existants sur la matière sont souvent de nature à décourager et déconcerter l'élève, autant à cause de la sécheresse pédagogique des règles que parce que les exemples sont fréquemment en contradiction avec le texte. J'ai donc pensé qu'un ouvrage qui s'appuierait sur les belles et saines traditions chorales des maîtres du passé, qui apprendrait à l'élève à les admirer, à les prendre pour modèles, tout en le dirigeant en même temps dans une voie plus en rapport avec l'art de notre époque, aurait peut-être quelque chance d'être bien accueilli et de rendre des services. C'est dans ce dessein que je publie ce livre.

Le but des études du Contrepoint est de familiariser avec le style sévère, d'assouplir la main à toutes les formes de l'écriture, de préparer insensiblement à la pratique de la Fugue rigoureuse et libre, type architectural de toute belle composition.

Je passerai rapidement sur les .....inutilités, j'allais dire sur les puérilités, qu'on remarque si souvent dans les ouvrages de ce genre, lorsqu'il s'agit par exemple de certaines formes d'imitations, ou de certaines espèces de contrepoints renversables dont on ne peut supporter l'audition, et qui sont plutôt de nature à faire perdre le sentiment musical qu'à le développer.

L'œil seul a quelque intérêt à ces combinaisons; l'oreille y est totalement étrangère. Je les montrerai donc sans m'y appesantir.

Un musicien bien doué, dont le sens auditif est délicat, n'applique ces procédés scientifiques de composition que si l'effet en est saisissable et en rapport avec le Sujet qu'il traite.

Je veux en un mot que le Contrepoint, dans toutes ses formes, sous ses multiples aspects, soit et reste toujours *de la musique*, et non point seulement des combinaisons de notes. Je sortirai peut-être parfois de la sévérité excessive des règles de certains auteurs au profit de la beauté mélodique, de la simplicité des différentes parties et de la belle disposition de l'ensemble.

Il ne faut pas en tous cas perdre de vue que l'étude du Contrepoint est la *meilleure des gymnastiques* pour un jeune musicien qui veut arriver à la maîtrise de son art. Aucune étude ne peut remplacer celle-là au point de vue pratique, et il n'est pas difficile de reconnaître les auteurs qui se sont nourris de cette moelle substantielle. La lecture de leurs œuvres en témoigne suffisamment et indéniablement.

Du reste, l'élève qui a fait de bonnes et sérieuses études d'harmonie doit écrire le Contrepoint avec facilité, puisque les divergences qui peuvent exister dans la manière de réaliser ne sont que le résultat de la variété des espèces et de l'obligation où l'on est d'employer telles ou telles valeurs ou tels ou tels accords.

Je m'efforcerai d'être aussi court, aussi simple et aussi clair que possible et j'indiquerai le travail à faire avec des exemples à l'appui. Mais afin de ne pas grossir démesurément ce volume, je ne donnerai pas toujours des exemples de *toutes* les combinaisons. Ainsi, s'il s'agit de trouver trois ou quatre contrepoints différents sur un même chant donné placé à la même partie, un seul exemple suffira souvent pour éclairer l'élève sur la manière de les traiter.

Il m'a paru utile de ne pas suivre pour les études de Contrepoint le système généralement adopté en Allemagne, où il est difficile d'établir une démarcation précise entre ces études et celles d'harmonie supérieure.

En effet, en Allemagne, les études d'harmonie proprement dites sont toujours élémentaires, c'est-à-dire basées sur la simple connaissance des accords et de leurs enchaînements *à l'état plaqué;* elles sont complétées ensuite par celles du Contrepoint. Tandis qu'en France, nous poussons l'étude de l'harmonie très loin et nous en faisons pour ainsi dire du *Contrepoint moderne*. De là, l'aspect d'apparente sévérité donnée au présent Traité, sévérité qui n'est adoptée en réalité que pour permettre aux élèves d'acquérir une souplesse absolue dans toutes les formes de l'écriture musicale.

J'ai la persuasion que celui qui aura fait des études d'harmonie et de Contrepoint dans cet ordre d'idées ne sera arrêté par aucune difficulté matérielle dans la manifestation de sa pensée. C'est là le point essentiel et le but final que doivent viser professeurs et élèves.

Quant à la *Fugue*, je tâcherai d'en expliquer le mécanisme et la belle ordonnance de manière à permettre à l'élève de la pratiquer sous les formes diverses qu'elle peut revêtir.

Pour finir, je tiens à reproduire ici une *Remarque* du traité d'harmonie de *F. Richter*, dont le sens peut être également appliqué à l'étude du Contrepoint; cette remarque me paraît fort sage et d'un esprit judicieux, la voici :

« Il est difficile de fixer à l'élève les limites exactes du style sévère, car tous les théoriciens » sont loin d'être d'accord sur l'ensemble des règles qu'on appelle ainsi. Beaucoup d'entre eux, » surtout parmi les modernes, sont arrivés à laisser de côté les préceptes les plus essentiels, et à ne » plus enseigner l'harmonie qu'au hasard et selon ce que des essais prématurés de composition » exigent.

» Nous n'avons pas lieu de croire que cette condescendance envers une impatience juvénile » puisse donner de bons résultats; elle est justifiable, il est vrai, par la tendance à créer trop tôt qui » est le propre des organisations créatrices; mais, cependant, nous pensons que le travail patient et » réfléchi peut seul mener l'élève dans le droit chemin.

» Puissent ceux qui suivront le plan de cet ouvrage faire leurs études sérieusement; » puissent-ils être convaincus que ce qui leur sera *défendu* n'entravera en rien leur liberté dans » leurs productions futures. Au contraire, ils se seront tellement identifiés avec les principes qui » sont la base de l'art, que leurs facultés naturelles se développeront avec plus de vigueur. Avec les » commençants, le travail du maître consiste à mettre de sages entraves à des fantaisies déréglées qui, » souvent, ne sont qu'une preuve de faiblesse d'esprit. Ajoutons encore que les élèves ne peuvent » s'autoriser des exceptions qu'ils trouvent chez les meilleurs auteurs, pour faire, eux mêmes, usage » de ces exceptions; il serait inutile, aussi, qu'ils voulussent faire de véritables compositions là où » il y a lieu seulement à bien traiter des leçons d'école. »

Je ne veux pas terminer cette Introduction sans remercier mon élève et ami *Georges Caussade* de la collaboration dévouée, intelligente, qu'il m'a prêtée dans l'accomplissement de ce long et important travail; son esprit méthodique, sa sûreté de main, son goût musical m'ont aidé précieusement à rendre cet ouvrage aussi clair et aussi utile que possible. Qu'il me permette de lui en témoigner mon affectueuse gratitude.

Ière PARTIE.

CONTREPOINT SIMPLE.

Règles et Instructions générales s'appliquant à toutes les espèces de Contrepoint.

Pour la compréhension des règles qui vont suivre, l'élève doit avoir fait un *Cours complet d'harmonie.* _Je le suppose donc instruit en cette science et déjà habile dans l'art d'écrire.

De même que l'harmonie, le *Contrepoint* est l'art de combiner les sons simultanément, avec cette différence que l'harmonie s'applique à tous les styles, comporte toutes les modulations, l'emploi de tous les accords, de tous les artifices musicaux qu'il est possible d'imaginer, tandis que le Contrepoint a un champ d'exploration beaucoup plus restreint, que ses combinaisons, bien que très nombreuses, sont cependant limitées, et que ses règles sont plus rigoureuses. Il a pour objet, ainsi que je l'ai dit dans l'Introduction, d'initier l'élève au style sévère des anciens compositeurs, de lui donner le sentiment du dessin élégant et de la forme mélodique indépendante que chaque partie doit toujours conserver vis-à-vis des autres parties, par conséquent d'assouplir sa main de manière à le rendre maître absolu dans la technique de son art en le conduisant peu à peu à la pratique de la Fugue, but final des études classiques de tout jeune musicien.

Je ne rappellerai pas *toutes* les règles qui sont communes à l'harmonie et au Contrepoint; je ne consignerai ici que les plus importantes ou celles qui se rapportent spécialement au Contrepoint.

ACCORDS USITÉS. 1°_Les seuls accords employés sont: *l'accord parfait maj.*, *l'accord parfait min.*, leur *1er renversement*, ainsi que le *1er renversement de l'accord de 5te diminuée*, *tous les accords de 7e et leurs renversements* (sauf le 2e, quand il produit une 4te juste avec la basse), *avec préparation et résolution*._(Bien que certaines espèces de 7e renferment une 5te diminuée, la crudité de cet intervalle étant corrigée par la 7e, on pourra l'employer sans inconvénient).
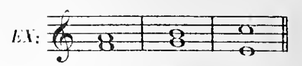
MOUVEMENTS MÉLODIQUES. 2°_Les mouvements mélodiques de *2de min.*, de *2de maj.*, de *3ce min.*, de *3ce maj.*, de *4te juste*, de *5te juste*, de *6te min.* et d'*8ve* sont les seuls usités._La *6te maj.* seulement à 7 et 8 parties.

GENRE CHROMATIQUE. 3°_Le genre chromatique est tout à fait *proscrit* du Contrepoint rigoureux.

TRITON. 4°_La fausse relation de triton n'est *à éviter* que *dans l'enchaînement du 5e au 4e degré des deux modes*, si elle a lieu entre les deux parties extrêmes, la sensible montant à la tonique à la partie supérieure: *EX:* *défendu.* *permis.* et aussi dans l'*enchaînement du 4e au 3e degré du mode maj.*, également dans les deux parties extrêmes: *EX:*
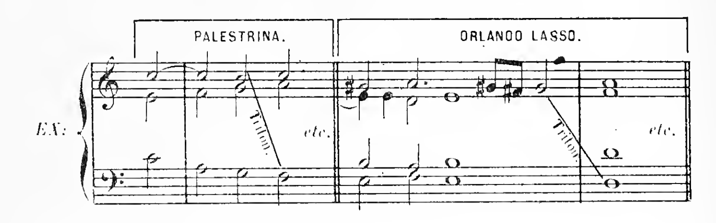
On doit du reste s'abstenir de pratiquer, dans quelques conditions que ce soit, l'enchaînement de ces deux derniers accords.

L'enchaînement suivant est donc praticable, surtout si la sensible monte à la tonique;



mais on devra éviter complètement le retour sur le premier accord; EX:

Je dois signaler que, dans les œuvres de l'*Ecole Palestrinienne*, on rencontre fréquemment cette fausse relation dans les parties extrêmes._ Le caractère particulièrement sévère et à lignes parfois un peu rudes des ouvrages de cette époque explique cette manière d'écrire. Rien aujourd'hui ne justifierait qu'on fît des études dans cet ordre d'idées.



NOTES ÉTRANGÈRES. 5°_ Les notes de passage et les broderies sont les *seuls* ornements usités dans le Contrepoint.

5tes et 8^{ves} CONSÉCUTIVES. 6°_ Les 5tes et 8^{ves} consécutives sont, comme en harmonie, toujours *défendues*, soit par mouvement semblable, soit par mouvement contraire.

En ce qui concerne les 5tes et 8^{ves} consécutives séparées par une ou plusieurs notes, des règles spéciales seront données pour chaque espèce.

On évitera de donner, par le *croisement entre des voix de même nature*, l'impression de deux quintes ou de deux octaves.

à éviter.

EX:
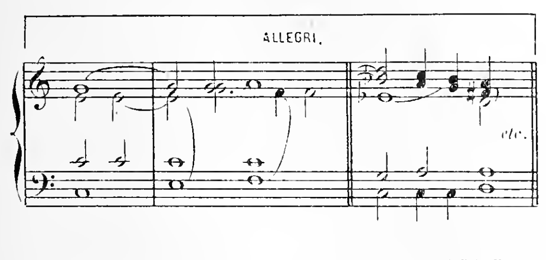
8
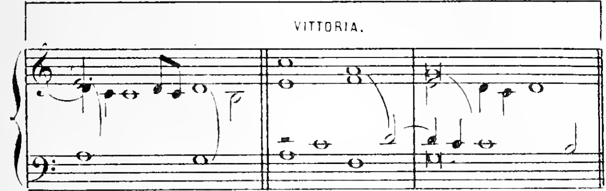
5
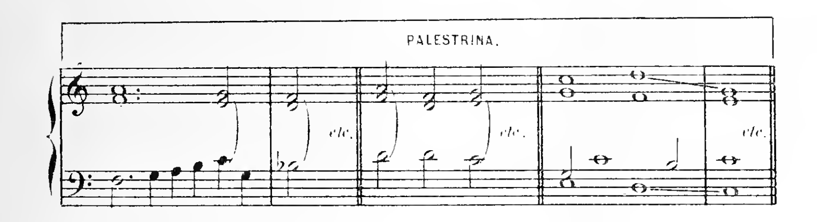
Cette manière d'écrire sera *tolérée* à plus de 4 parties, mais *non dans les deux extrêmes à la fois.*

5tes et 8^{ves} DIRECTES. 7°_ Les 5tes et 8^{ves} directes ne *sont jamais permises entre les parties extrêmes.*_ Entre les parties intermédiaires, on doit suivre les *mêmes règles que pour l'harmonie*, sauf dans les espèces très difficiles, où quelques licences sont tolérées. (Il en sera parlé en temps opportun).

Dans les œuvres admirables de l'Ecole Palestrinienne dont nous parlons plus haut, on rencontre certains procédés d'écriture qui n'ajoutent rien à l'effet général d'ensemble et qu'on pourrait aujourd'hui à bon droit considérer comme des négligences; telles sont certaines 5tes et 8ves dont voici des spécimens:
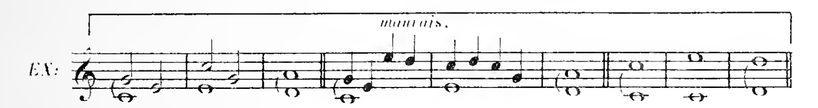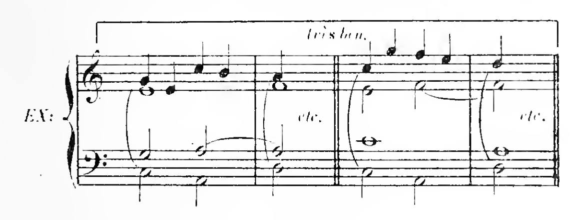






L'élève doit les connaître, afin de n'être pas surpris à la lecture de ces grandes et belles œuvres du passé, sans pour cela se croire obligé de les pratiquer lui-même, *à moins qu'il ne veuille faire œuvre d'imitation.*

N. B. Comme en harmonie, les changements de position ou d'état de l'accord ne détruisent pas les fautes de 5tes ou d'8ves;



Mais si un accord étranger sépare les rapports de 5tes et d'8ves, les fautes n'existent plus;



MODULATIONS. 8°_ Les seules modulations usitées dans le Contrepoint sont celles *aux tons relatifs*.
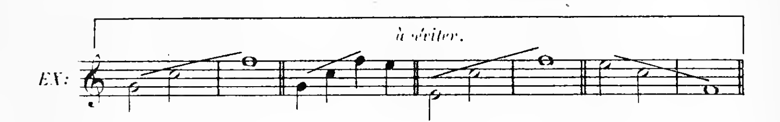
MARCHES. 9°_ On doit éviter les Marches d'harmonie jusqu'au Contrepoint à double chœur et à 8 parties exclusivement.

TRANSPOSITION. 10°_ Le chant donné *peut être transposé*, afin de rester dans la tessiture normale de la voix dont on se sert.

ÉTENDUE. 11°_ Le Contrepoint ne doit pas, autant que possible, parcourir une étendue *dépassant la 11e*.

CONTOURS MÉLODIQUES. 12°_ On doit s'efforcer de rendre le Contrepoint aussi mélodique que possible. A cet effet, on procèdera autant qu'on le pourra *par degrés conjoints*.
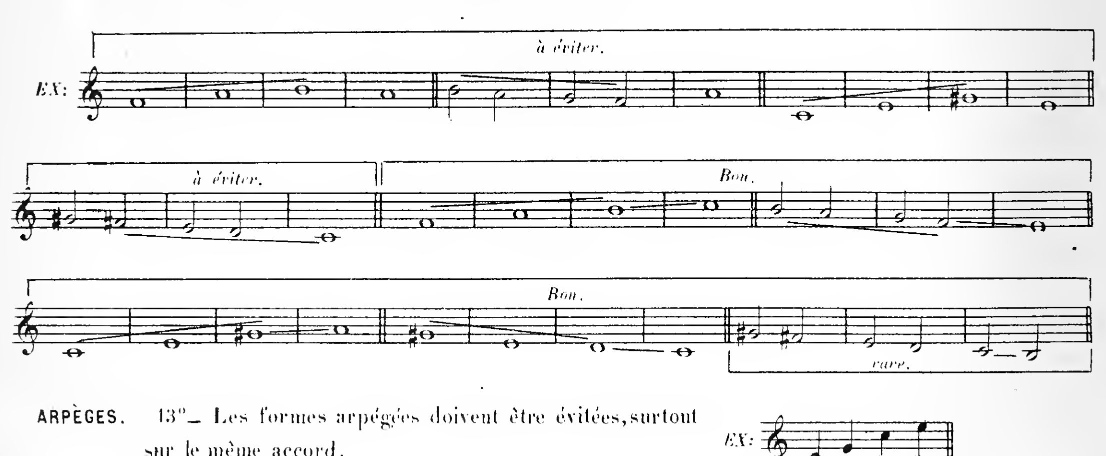
Les intervalles de 7e ou de 9e, *en deux mouvements disjoints* dans une même direction, doivent être proscrits, surtout en valeurs courtes, telles que blanches et noires;



Ils peuvent être admis (principalement la 7e min.) en valeurs longues, dans les cas difficiles, et notamment aux deux parties extrêmes;
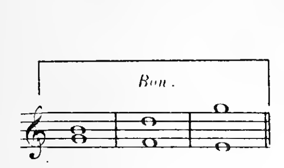


Les dessins mélodiques dont les points extrêmes forment dans une même direction les intervalles de *4te augmentée* ou de *5te augmentée*, doivent également être *évités*, à moins que dans les passages ascendants la dernière note de l'intervalle augmenté ne monte d'*un demi-ton*, et dans les passages descendants elle ne descende d'*un degré*.
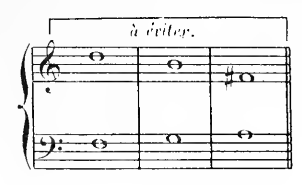


ARPÈGES. 13°_ Les formes arpégées doivent être évitées, surtout sur le même accord.
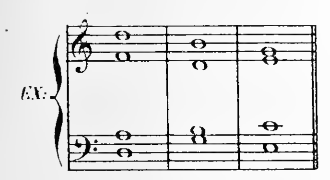
EX:

La même rigueur n'existe pas avec des *accords différents*; on évitera toutefois que les parties qui constituent ces formes arpégées soient en *contradiction de tonalité*.
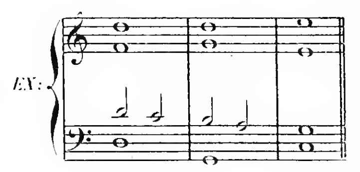




NOTE SENSIBLE. 14°_ La doublure de la sensible est souvent pratiquée dans le Contrepoint pour donner aux parties une tournure plus mélodique;



Souvent aussi les valeurs imposées par l'espèce ne permettent pas de la faire monter à la tonique;



UNISSONS. 15°_ Jusqu'au Contrepoint à 4 parties, on ne doit pas faire d'unissons sur les *1ers temps des mesures*, sinon à la 1ère et à la dernière.

CROISEMENTS. 16°_ Les croisements sont tolérés, excepté à la 1ère et à la dernière mesure, mais ils doivent être de *courte durée* et employés avec réserve.

MOUVEMENT HARMONIQUE. 17°_ Le mouvement contraire et le mouvement oblique sont *préférables* au mouvement semblable ou direct.
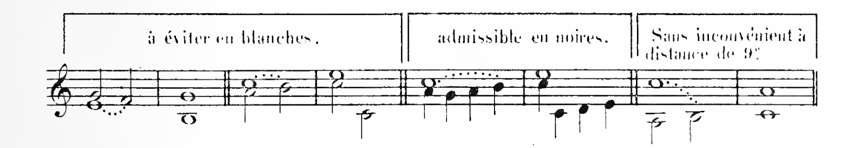
QUARTE ET SIXTE. 18°_ On doit *éviter* toute combinaison donnant le sentiment de l'*accord de quarte et sixte*.

RÉPÉTITION DES NOTES. 19°_ La répétition des blanches et des noires est défendue._ Seule, la répétition des rondes est usitée.

DEUX ACCORDS PAR MESURE. 20°_ Excepté dans les espèces en rondes, on peut faire *deux accords par mesure*, mais *non cependant dans la première*.
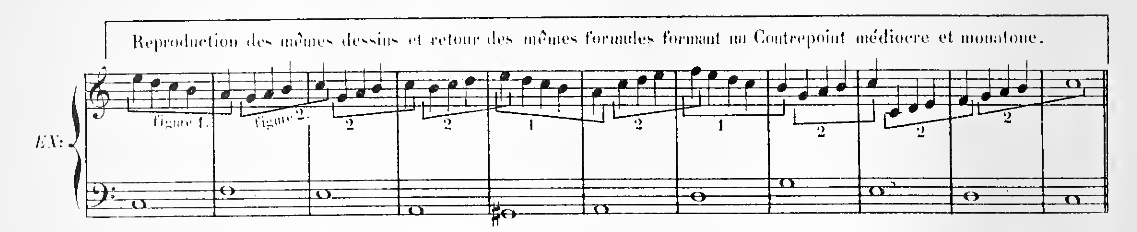
CONTACT AVEC NOTES ÉTRANGÈRES. 21°_ En général on doit éviter, tout au moins en valeurs de blanches, la *note de passage* ou la *broderie* produisant *contact de seconde mineure* avec une note réelle.

A distance de 9e ce rapport de notes n'a pas d'inconvénient.



REPRODUCTION DES DESSINS.
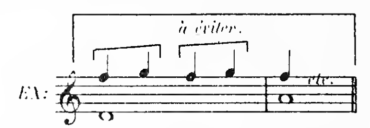
22°_ On doit éviter la monotonie résultant de la *reproduction immédiate* du même dessin melodique et le retour fréquent des mêmes formules;



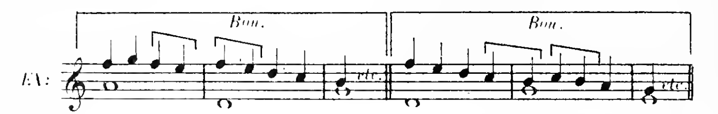
On doit éviter aussi, en valeurs de blanches, 3 fois le retour sur la même note *avec la même broderie*;



En valeurs de noires, il faut éviter de faire deux fois le même dessin dans la même mesure;



D'une mesure à l'autre, la monotonie disparaît, et les figures suivantes sont très admissibles;



PASSAGE D'UNE MESURE A UNE AUTRE AVEC DES VALEURS DE NOIRES.

23°_ Eviter autant que possible, avec les valeurs de noires, l'intervalle de 3ce pour passer d'*une mesure à une autre*, quand cette 3ce *continue* un mouvement ascendant ou descendant.



HARMONIE DE L'AVANT DERNIÈRE MESURE.

24°_ L'accord final doit être précédé, dans l'avant-dernière mesure, de *l'harmonie de la dominante*, lorsque le chant ne se trouve pas à la basse.

CHANTS DONNÉS.

25°_ Les exercices de Contrepoint se font sur des *Chants donnés* composés de rondes; ces Chants se trouvent à la fin du présent ouvrage. On en trouvera aussi une certaine quantité dans les traités de Cherubini et de Bazin._ On choisira les plus courts comme thèmes de travail.

CONTREPOINT A 2 PARTIES.

1ère espèce _ Note contre note.

1° _ Ce Contrepoint se compose du *Chant donné* et d'une partie en *rondes* combinée avec ce Chant donné.

2° _ La 1ère mesure doit être en consonnance parfaite (5te 8ve ou unisson). _ La dernière doit être en 8ve ou en unisson.

3° _ On doit éviter, à deux parties, le retour fréquent de la 5te ou de l'8ve, comme produisant une harmo_nie trop incomplète.

4° _ On s'abstiendra de faire plus de *trois tierces* ou *trois sixtes* de suite.

5° _ L'unisson ne peut se pratiquer qu'à la 1ère et à la dernière mesure.

6° _ Toute dissonance doit être évitée; les seuls intervalles de 3ce, 5te, 6te, 8ve et leurs redoublements sont employés.

7° _ Les deux dernières mesures des Chants donnés étant généralement la *sus-tonique* et la *tonique*, il faut, lorsque le chant est à la partie inférieure, que l'avant dernière mesure soit en *6te majeure*.

Si au contraire, le chant est à la partie supérieure, l'avant dernière mesure doit être en *3ce mineure*.

Pour éviter que toutes les terminaisons fussent semblables, l'avant dernière mesure *pourrait aussi être en rapport de 5te*.

EX: C.D. C.D. C.D.

8° _ Bien que l'harmonie à 2 parties soit forcément pauvre et vague, on doit faire en sorte, par le choix des intervalles qu'on emploie, de donner *le sentiment* d'une harmonie complète et précise.

9° _ La même note ne doit pas être répétée plus d'une fois, c'est-à-dire *entendue plus de deux fois de suite*.

EXERCICES.

Placer le Chant donné à la partie inférieure et composer sur ce Chant 3 contrepoints différents en se servant tour à tour des diverses clefs afférentes aux voix. _ Placer ensuite le même Chant donné à la partie supérieure et composer également sous ce Chant 3 contrepoints différents. _ Chaque Chant donné servira ainsi de thème à *6 combinaisons différentes*. _ On s'exercera de cette manière sur plusieurs Chants donnés majeurs et mineurs jusqu'à ce que ce travail soit devenu facile et naturel. _ *Le choix des clefs est facultatif;* aucune règle précise ne peut etre donnée à cet égard. _ L'élève devra pourtant veiller à ce que les deux parties ne soient *pas trop éloignées l'une de l'autre*. _ Se rappeler aussi qu'*on peut transposer le Chant donné*.

EXEMPLE COMPLET D'UN CONTREPOINT DE CETTE ESPÈCE

C. D.

C. D.

C. D.

C. D.

C. D.

C. D.
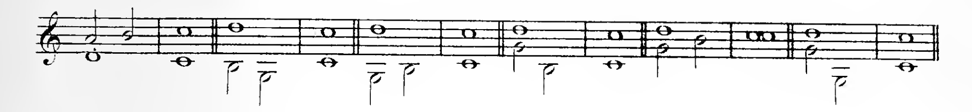
CONTREPOINT A 2 PARTIES.

2ème Espèce_Deux notes contre une.
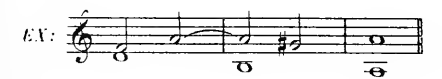
1°_Ce Contrepoint se compose du *Chant donné* et d'une partie en *blanches* combinée avec ce Chant donné.

2°_La 1ère mesure doit contenir une demi-pause et une blanche. Elle doit être en 5te, en 8ve ou en unisson, et la dernière en 8ve ou en unisson.

Voici les formules de l'avant dernière mesure:



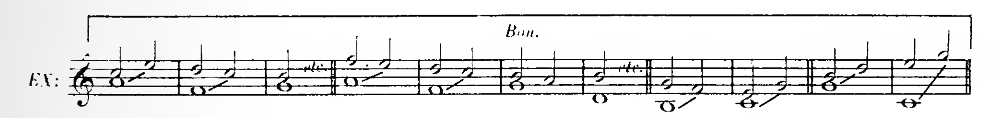
Afin d'éviter que toutes les terminaisons se ressemblent quand le chant donné est à la Basse, la syncope peut être employée *exceptionnellement*.
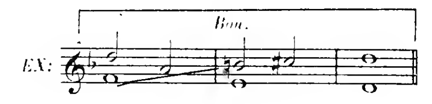


3°_ Le temps fort doit toujours être en consonnance; le temps faible peut être en consonnance ou en dissonance de passage.

4°_ Les 5tes et 8ves consécutives *entre notes réelles* doivent être séparées par deux blanches.

5°_ Les 5tes peuvent n'être séparées que par une seule blanche dans les cas suivants: 1° Si la seconde est note de passage sur un temps faible; 2° Si toutes deux sont notes de passage; 3° Si l'une des deux est diminuée; 4° Par mouvement contraire sur le temps faible.



6°_ La relation suivante (du triton dans le mode mineur) n'a rien de commun avec celle du 4e au 3e degré du mode majeur, que j'ai signalée dans les règles générales;



Elle peut donc, sous cette forme, être appliquée sans crainte.

7°_ L'unisson est toléré au temps faible.

EXERCICES.

Comme pour le Contrepoint de la 1ère espèce, placer le Chant donné 3 fois à la partie inférieure et 3 fois à la partie supérieure, ce qui donne lieu ainsi à *6 combinaisons différentes*. — Observer pour le reste les mêmes prescriptions qu'en ce qui concerne la 1ère espèce.

EXEMPLES DE QUELQUES COMBINAISONS.

C.D.

C.D.
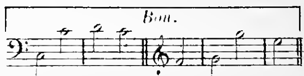
C.D.

(1)

C.D.

(1) Ici la partie supérieure franchit un intervalle de 9e en deux sauts, mais on observera que l'un des deux est un saut d'8ve descendant et que la partie procède ensuite par mouvement ascendant.

On peut formuler à cet égard la Remarque suivante: Si dans des cas semblables *le saut d'8ve est descendant*, la partie doit procéder *ensuite par mouvement ascendant*; et si le *le saut d'8ve est ascendant*, elle doit procéder, *après l'intervalle de 9e en deux sauts, par mouvement descendant*:
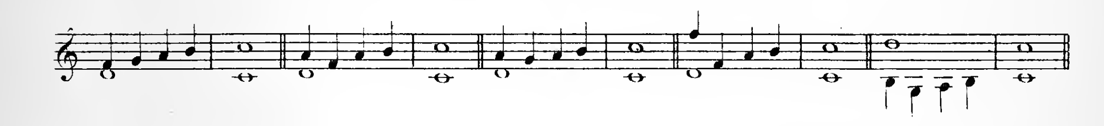


CONTREPOINT A 2 PARTIES.
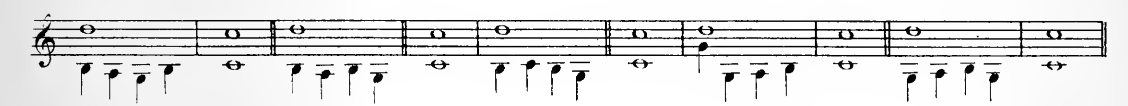
3e espèce_Quatre notes contre une.

1°_ Ce Contrepoint se compose du *Chant donné* et d'une partie en *noires* combinée avec ce Chant donné.

2°_ La première mesure doit contenir un soupir et trois noires. La 1ère de ces noires doit être la 5te, l'8ve ou l'unisson._La dernière mesure doit être en 8ve ou en unisson.

QUELQUES FORMULES POUR L'AVANT DERNIÈRE MESURE:
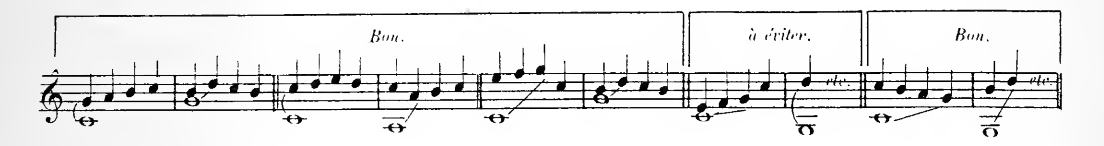




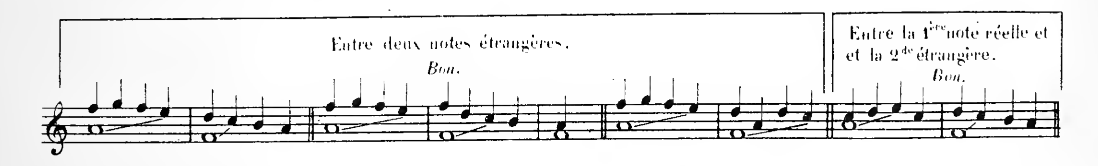
3°_ Le mouvement mélodique de *6te mineure* n'est employé dans cette espèce que dans la *même mesure* et pendant la *durée du même accord*.

4°_ La 1ère note de chaque mesure doit être une consonnance; les autres peuvent être consonnances ou *dissonances formant notes de passage ou broderies*.
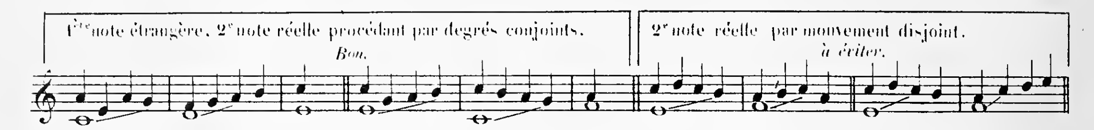
5°_ Les 8ves et 5tes entre notes réelles doivent être séparées par 4 noires. Par mouvement contraire *une noire* suffit pour les sauver, *à la condition cependant que la seconde ne se produise pas sur le 1er temps de la mesure*.
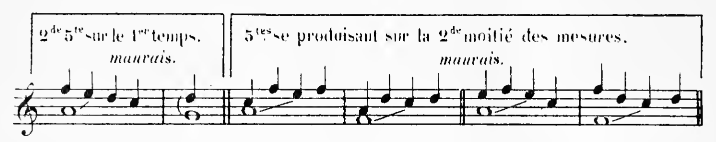


Entre deux notes *étrangères* ou entre deux notes dont la *1ère est réelle* et la *2de étrangère*, les 5tes sont sauvées quand elles sont séparées par *une, deux ou trois noires*.
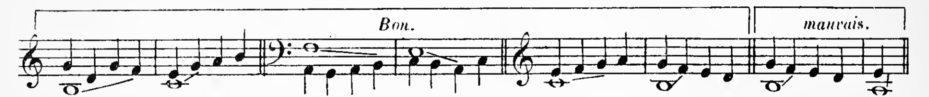


La même règle est applicable si la 1ère *est note étrangère* et la 2de *réelle*, mais il faut dans ce cas que cette note réelle procède par *degrés conjoints avant et après son émission*, c'est-à-dire qu'elle ait le *caractère de note de passage ou de broderie:*



En tout cas la *seconde* quinte ne *doit jamais se produire sur le 1er temps de la mesure*, ni toutes deux à la fois *sur la seconde moitié:*



Si l'une des deux quintes est *diminuée*, elles sont sauvées, *séparées par une, deux ou trois noires*; mais la seconde ne doit pas non plus se produire sur le 1er temps de la mesure.



6°_ Si les quatre noires représentent deux accords différents, ces accords doivent se diviser de *deux en deux noires*.
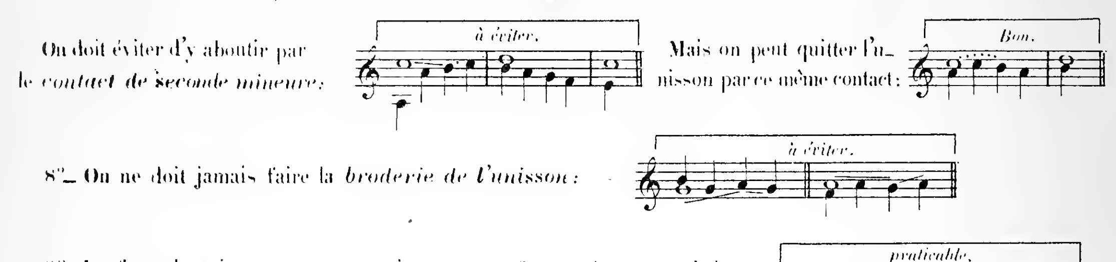
L'avant dernière mesure ne doit représenter qu'*un seul accord*.

7°_ L'unisson est toléré, mais *non sur la 1ère note de la mesure*.

On doit éviter d'y aboutir par le *contact de seconde mineure:*

Mais on peut quitter l'unisson par ce même contact:

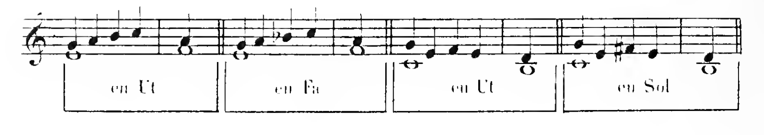
8°_ On ne doit jamais faire la *broderie de l'unisson:*
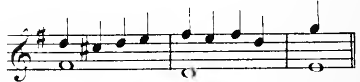


9°_ La formule suivante peut se pratiquer *sous forme de retour* à la même note sans pour cela donner le sentiment d'un second renversement, mais toujours sur une partie faible du temps:

praticable.

10°_ La note de passage et la broderie *supérieure* ne peuvent être altérées *sans provoquer une modulation*.
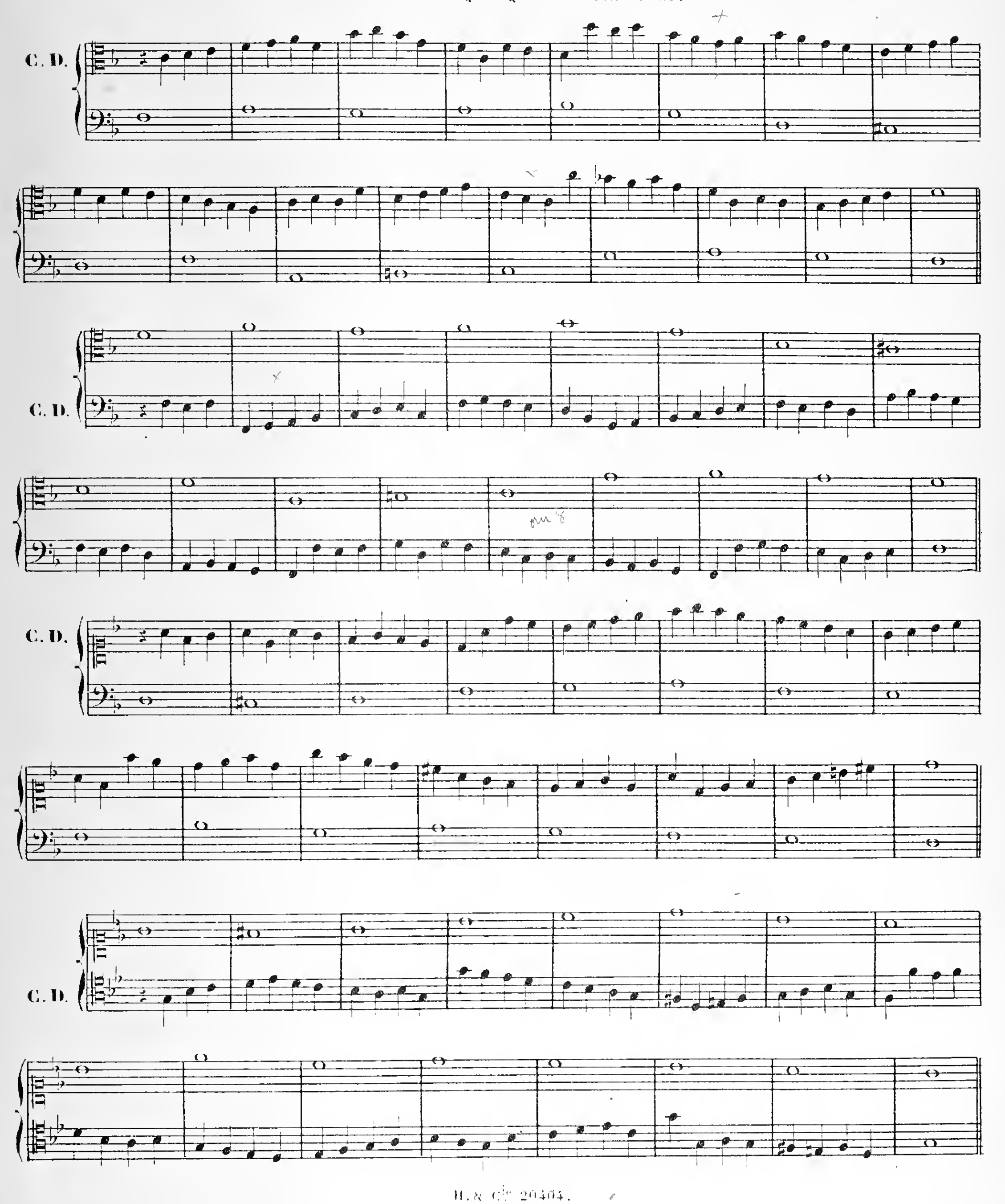


Mais la broderie *inférieure* n'ébranle pas la tonalité, *EX:*



EXERCICES.

Procéder de la même manière que dans les espèces précédentes.
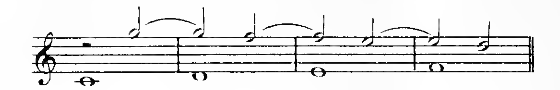
EXEMPLES DE QUELQUES COMBINAISONS.



CONTREPOINT A 2 PARTIES.
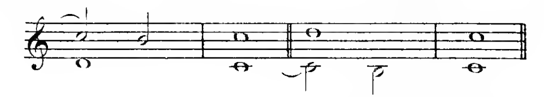
4ème Espèce. _ Syncopes.

1°_ Ce Contrepoint se compose du *Chant donné* et d'une partie en *syncopes*, dont la 1ère moitié se trouve sur le temps faible d'une mesure, et l'autre sur le temps fort de la mesure suivante:



2°_ La 1ère mesure doit commencer par une demi-pause. Elle doit être en consonnance parfaite: 5te, 8^{ve} ou unisson. La dernière mesure doit être en 8^{ve} ou unisson.

Si le chant donné le permet, l'avant dernière mesure doit toujours contenir une dissonance syncopée:



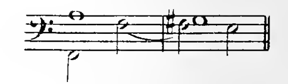
3°_ La syncope peut être ou non une dissonance. _ ***Il est préférable qu'elle le soit*** _ Dans le cas où elle est consonnante, elle peut procéder par degrés conjoints ou disjoints.

4°_ Les dissonances employées sont celles de 2de et de 4te retardant la 3^{ce}, de 7ème retardant la 6te, et de 9e retardant l'8^{ve}. *Elles se résolvent toujours en descendant d'un degré.*

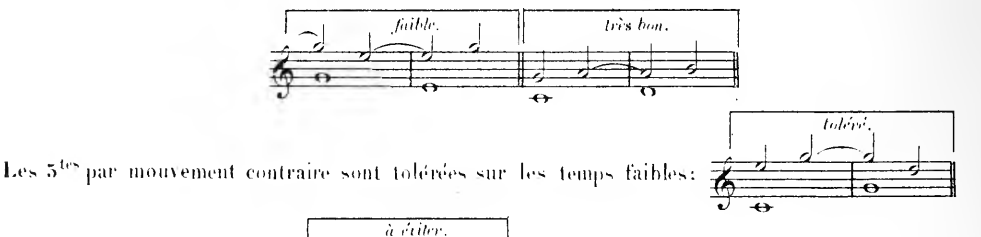
Lorsque les syncopes sont à la partie inférieure, on peut, pour ne pas les interrompre, employer la 4te comme retard de la 5te, mais avec réserve à 2 parties, à cause de la pauvreté et de la sécheresse de l'harmonie:



La dissonance de 2de augmentée peut être pratiquée dans le mode mineur:



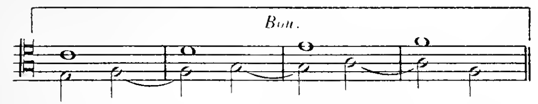
5°_ Les 5tes et 8^{ves} consécutives entre les temps faibles sont défendues. _ Celles produites entre les temps forts sont permises, cependant *les 8^{ves} sont moins bonnes que les 5tes*, à cause de l'effet mou qui en résulte:



Les 5tes par mouvement contraire sont tolérées sur les temps faibles:

Dans la succession suivante: (à éviter.) les 6tes semblent retarder les 5tes et l'on a l'impression de deux 5tes qu'il faut éviter.

Si au contraire cet effet se produit à la partie inférieure, on a la sensation de deux accords, et l'impression des 5tes disparaît.
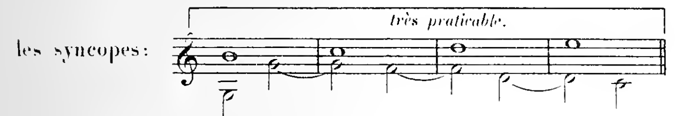


Quant à l'unisson, il reste soumis aux règles précédentes, c'est-à-dire permis aux temps faibles, défendu aux temps forts.

6°_ On peut interrompre la syncope par une demi pause ou par une blanche._ *La blanche est préférable.*_ Mais pour interrompre la syncope il faut avoir épuisé tous les moyens de faire autrement._ En tout cas on ne doit employer ce procédé que *rarement* dans le même contrepoint.

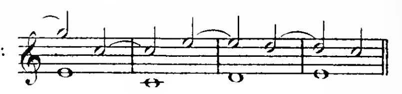
7°_ A cause de l'obligation de syncoper, on est souvent obligé de faire plus de trois tierces ou trois sixtes de suite.

8°_ On ne doit pas faire la répétition d'une note syncopée.

9°_ La dureté de la fausse relation de triton:  disparaît en grande partie avec les syncopes:
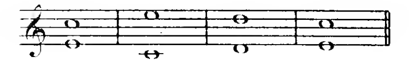


10°_ Relativement aux 5tes et aux 8ves non séparées par un accord étranger, il suffit de *supprimer la syncope* pour constater si la réalisation est correcte. Ainsi le passage suivant:



bon avec la continuité des syncopes, ne l'est plus *si les syncopes sont interrompues:*



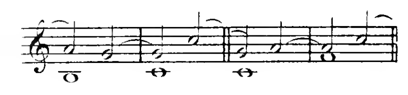
parce que dans le 1er cas, en supprimant les syncopes, on obtient:



tandis que le second donne:
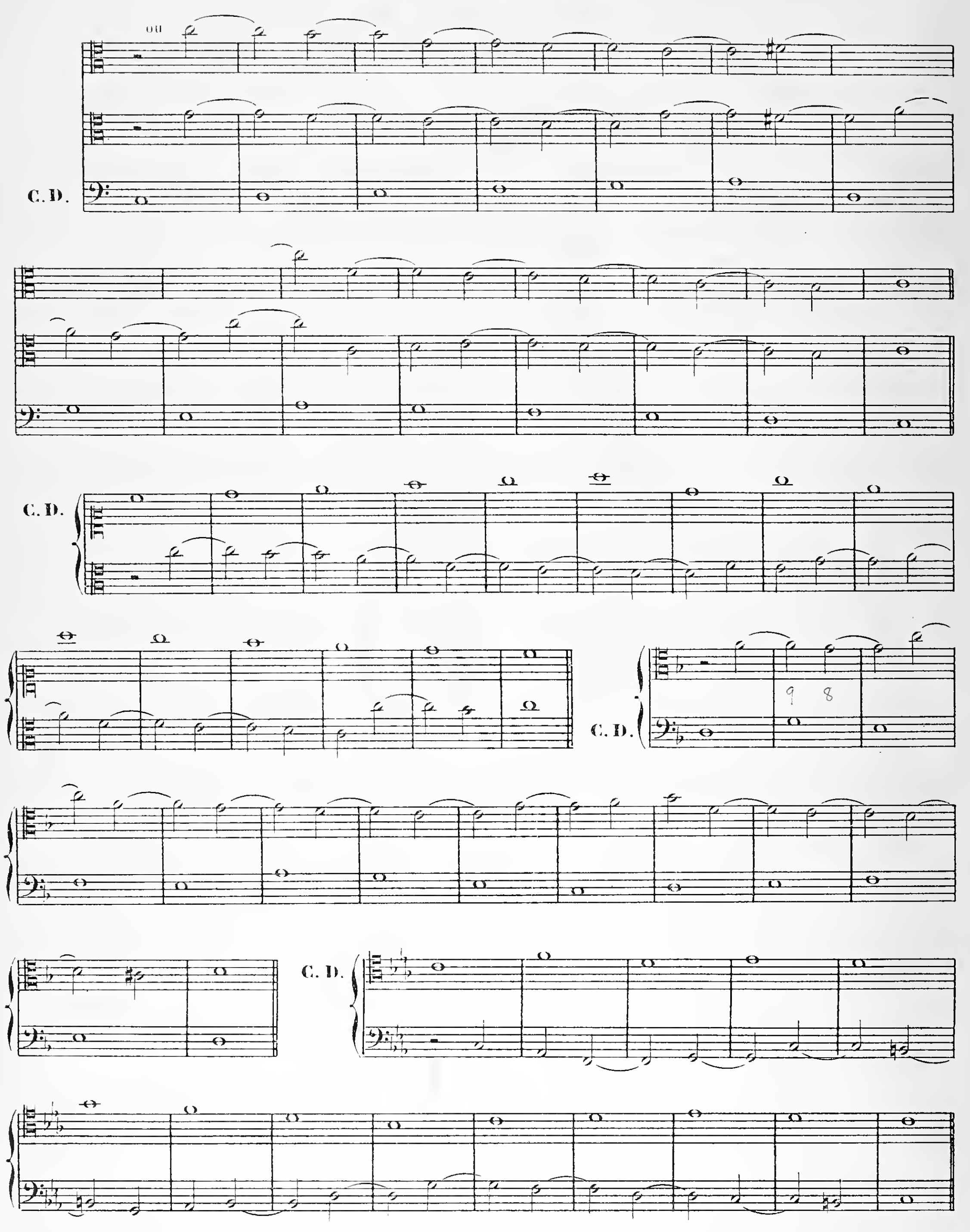


11°_ Les fautes de 5tes et d'8ves directes ne peuvent se produire avec des syncopes. Les passages suivants et autres similaires sont donc très bons:



EXERCICES.

Procéder comme précédemment, c'est-à-dire mettre trois fois le Chant donné à la partie inférieure et trois fois à la partie supérieure.

EXEMPLES DE QUELQUES COMBINAISONS.
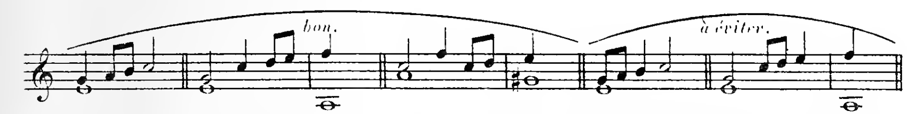


CONTREPOINT A 2 PARTIES

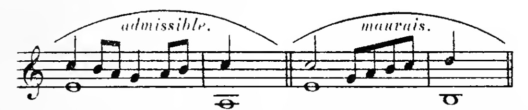
5e Espèce _Contrepoint fleuri.

1°_ Ce Contrepoint est un *composé des espèces précédentes* (à l'exception de la 1re), auxquelles on adjoint *des croches et des blanches pointées.*

2°_ Les croches doivent toujours se succéder *par mouvement conjoint,* mais elles peuvent être précédées d'un mouvement disjoint. On ne doit, autant que possible n'en pas mettre plus de deux par mesure, et elles doivent être placées *dans la 2e moitié des temps:*
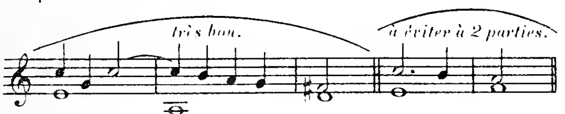


Si parfois on est amené à employer 4 croches dans la même mesure, ces croches doivent être réparties de la manière suivante et non se succéder immédiatement:
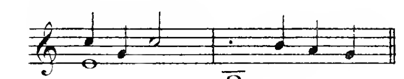


On doit en tout cas être *sobre dans l'emploi des croches,* si l'on veut conserver au contrepoint le caractère grave qui distingue ce genre de composition.
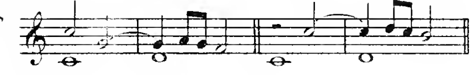
3°_ La blanche pointée n'est usitée à deux parties *que d'une mesure à l'autre,* et il est d'usage de l'écrire sous la forme syncopée par la liaison:



Les anciens auteurs l'écrivaient souvent sous la forme suivante, inusitée aujourd'hui.



4°_ Les deux variantes suivantes ne sont pas considérées comme faisant des fautes de 5tes et d'8ves:
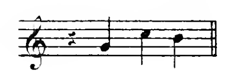


5°_ La première mesure peut commencer:
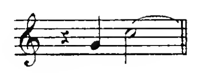
1° par une demi-pause suivie d'une blanche



2° par une demi-pause suivie d'une blanche syncopée



3° par un soupir suivi de trois noires



4° par un soupir suivi d'une noire et d'une blanche syncopée
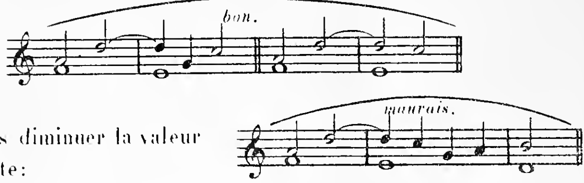
6° _ Le rythme de deux noires suivies d'une blanche dans la même mesure est d'un effet gauche; il ne doit être employé qu'avec une grande réserve:

Ce même rythme est au contraire *excellent* si les deux noires sont *suivies d'une blanche syncopée:*



7° _ La résolution d'un retard doit avoir lieu *sur la 2e moitié de la mesure,* qu'il y ait ou non une variante:
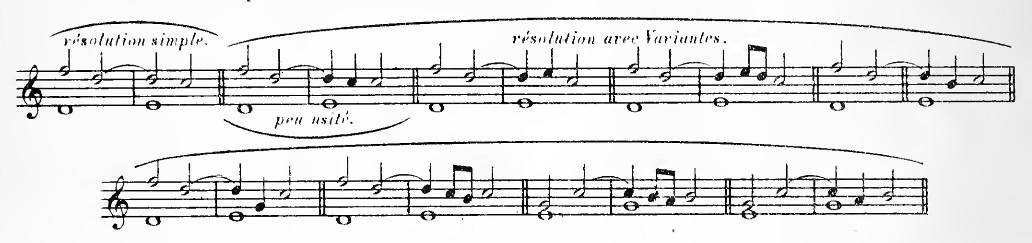
On ne doit dans aucun cas diminuer la valeur d'un retard de la façon suivante:
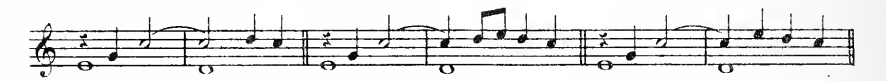


Le retard doit être préparé *par une blanche, non par une noire:*



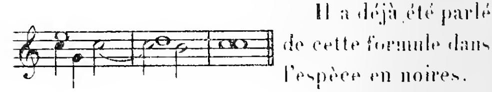
La résolution d'un retard peut se produire de diverses manières, soit simplement par l'émission de la note réelle, soit en faisant précéder cette note réelle de certaines variantes:



7bis _ Exceptionellement une note syncopée formant 7e mineure avec la basse peut ne se résoudre que sur la mesure suivante; dans ce cas *elle doit être brodée supérieurement:*



8° _ La formule suivante est souvent usitée; la 4te et 6te qui en résulte n'a aucune importance à cause de son peu de durée et de la place qu'elle occupe dans la mesure:
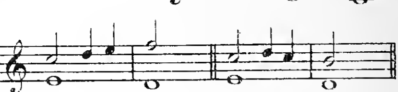


Il a déjà été parlé de cette formule dans l'espèce en noires.

9° _ Les règles sont applicables selon l'espèce employée.

10° _ Comme pour les espèces précédentes, on peut croiser les parties, mais *exceptionellement.*

11° _ La terminaison doit toujours être (si le plain chant le permet) la *syncope en forme de retard* se résolvant sur la sensible suivie de la tonique:

12° _ Si une blanche est suivie de deux noires dans la même mesure, la 1re de ces noires peut être note de passage ou broderie:
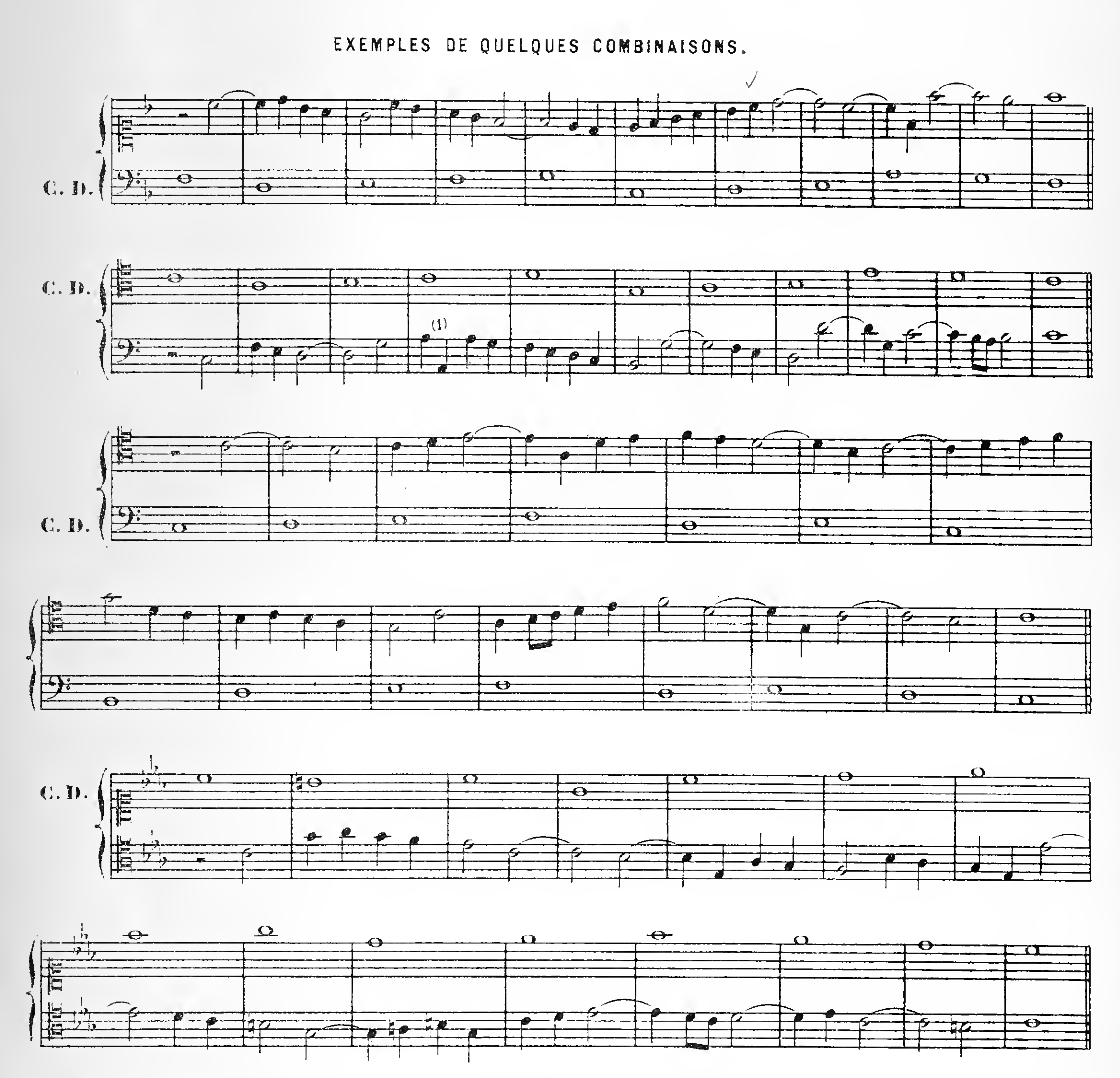


13° _ Le contrepoint fleuri doit être à la fois mélodique, élégant et sobre dans sa variété. Il faut beaucoup de goût et d'adresse pour réunir toutes ces qualités, qu'un travail assidu et intelligent développe sûrement.

14° _ Ne pas employer les mêmes valeurs et les mêmes dessins *pendant plus de deux mesures.*

EXERCICES.

Procéder de la même manière que dans les espèces précédentes, c'est-à-dire mettre trois fois le C D à la partie inférieure et trois fois à la partie supérieure.

EXEMPLES DE QUELQUES COMBINAISONS.



(1) On n'usera que très discrètement du saut d'8ve en valeurs de noires, retournant sur elle-même.

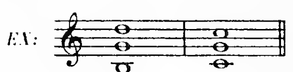
CONTREPOINT A 3 PARTIES

1re Espèce _ Note contre note.

1° _ Ce Contrepoint se compose du *Chant donné* et de *deux parties en rondes* combinées avec ce Chant donné.

2° _ La première mesure peut avoir son harmonie complète ou incomplète.

De même pour la dernière, à laquelle il arrive souvent de ne pas contenir de tierce: EX:



L'avant dernière mesure doit avoir son harmonie complète.

3° _ Dans les accords de Sixte la meilleure doublure est la 6te. Cependant on peut en doubler la 3ce et même la note de basse.

4° _ Dans le but de faire mieux chanter les parties, on ne s'astreindra pas à compléter tous les accords; il en résultera une plus grande variété et une plus grande élégance.

5° _ En ce qui concerne les 5tes, et les 8ves directes, elles ne sont jamais permises entre les parties extrêmes. Entre les parties autres que les deux extrêmes à la fois, elles sont *soumises aux mêmes règles que pour l'harmonie.*

6° _ On doit éviter la répétition d'une note *dans deux parties à la fois.*
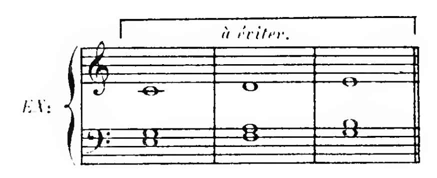
7° _ A partir du Contrepoint à trois parties on n'est plus tenu de terminer à la partie supérieure par la tonique.

8° _ Les deux parties supérieures peuvent commencer par l'unisson, la 3ce, la 5te ou l'8ve; la dernière mesure peut terminer dans les mêmes conditions.

9° _ On s'efforcera de ne *pas trop éloigner les parties les unes des autres;* l'harmonie serrée ou modérément espacée donnant toujours un meilleur résultat au point de vue de la sonorité.

10° _ Pour les autres règles concernant les 3ces et les 6tes de suite, les répétitions de notes etc...voir la même espèce à deux parties. On observera seulement que si l'on continue les 3ces et les 6tes *simultanément,* on n'en doit pas faire *plus de deux de suite.*

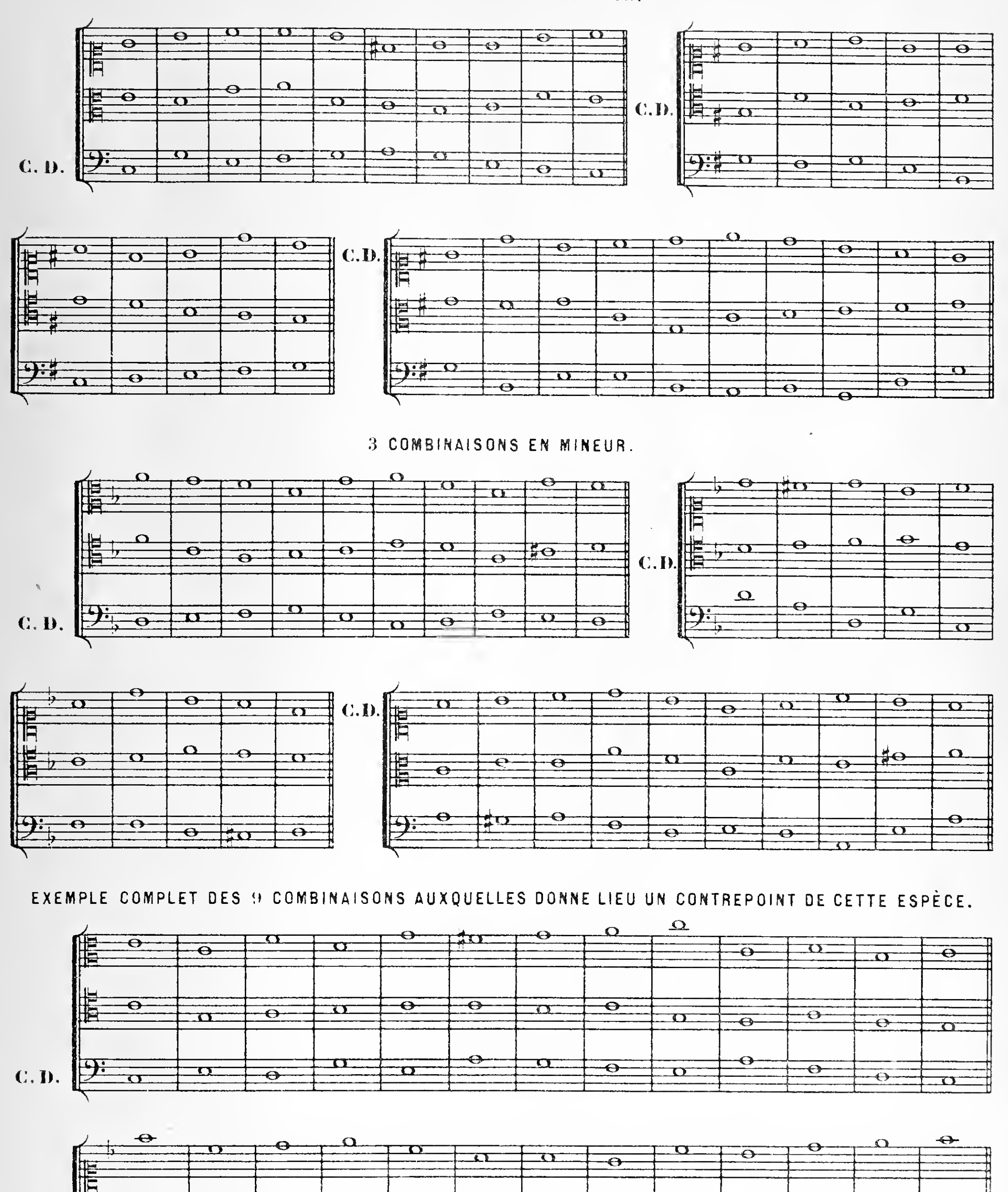
EX:



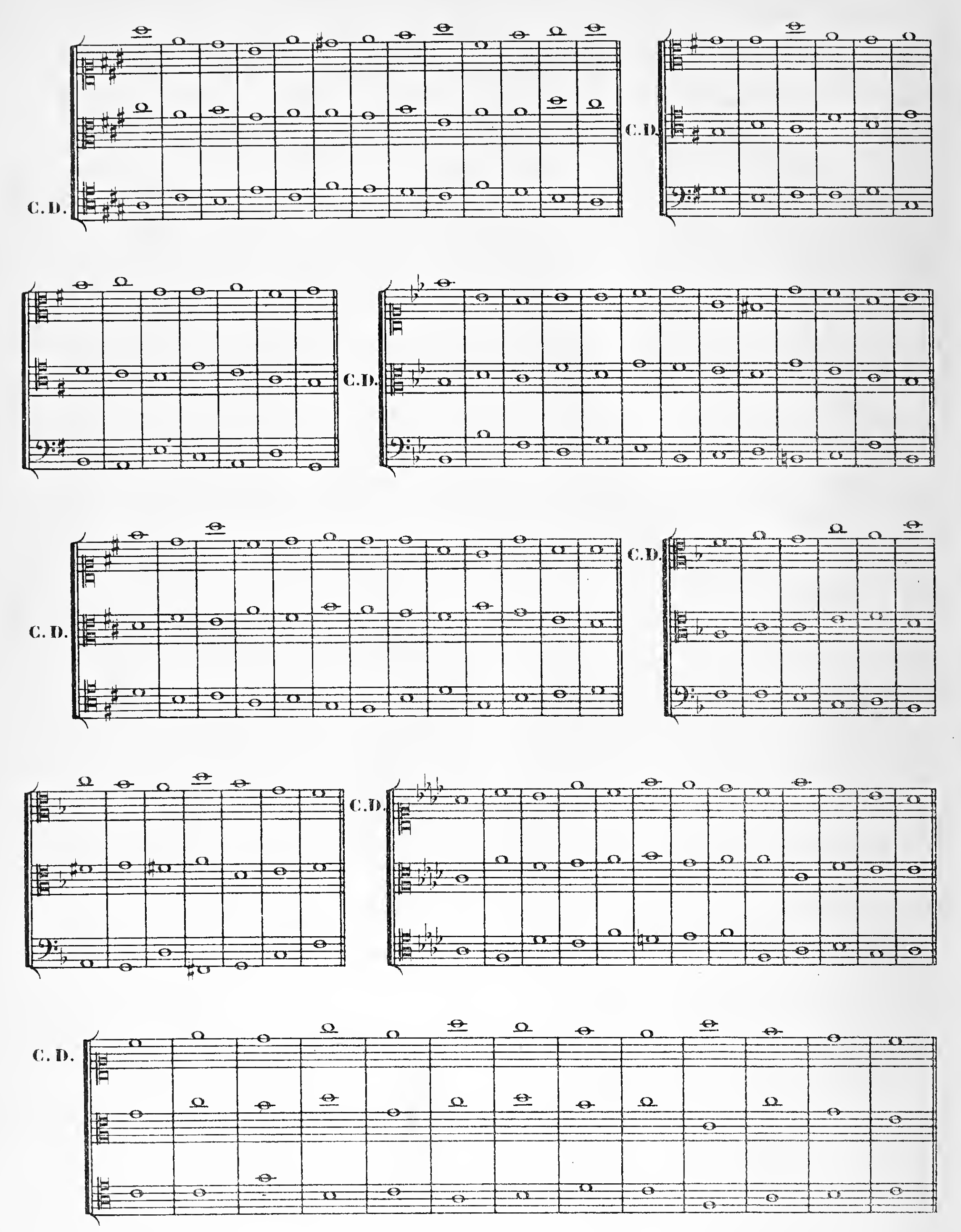
EXERCICES.

Mettre le chant donné 3 fois à chaque partie, ce qui donne *9 combinaisons pour chaque thème.*

S'exercer ainsi sur plusieurs chants donnés, majeurs et mineurs, jusqu'à ce que ce travail soit devenu facile et naturel.


3 COMBINAISONS EN MAJEUR.
C. D.
C.D.
C.D.
3 COMBINAISONS EN MINEUR.
C. D.
C.D.
C.D.
EXEMPLE COMPLET DES 9 COMBINAISONS AUXQUELLES DONNE LIEU UN CONTREPOINT DE CETTE ESPÈCE.
C. D.
C. D.

H. & Cie 20404.

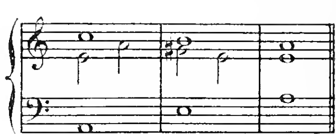

C. D.
C.D.
C.D.
C. D.
C.D.
C.D.
C. D.

CONTREPOINT A 3 PARTIES
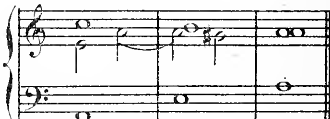
2de Espèce _ Deux notes contre une.

1° _ Ce Contrepoint se compose du *Chant donné, d'une partie en rondes*, et *d'une partie en blanches*. Il est soumis aux mêmes lois que l'espèce similaire à deux parties, à l'exception de ce qui suit:
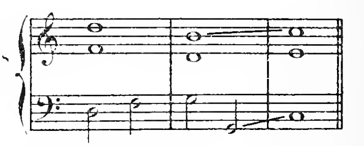
2° _ La répétition des blanches est toujours défendue; cependant cette répétition pourra avoir lieu de *l'avant-dernière à la dernière mesure*, *lorsqu'on rencontrera une difficulté réelle* pour la terminaison:



3° _ On pourra aussi, et *seulement pour terminer*, employer la syncope:



4° _ L'8^ve directe est tolérée, *pour finir*, entre les deux parties extrêmes quand la partie supérieure procède *par ½ ton diatonique ascendant:*



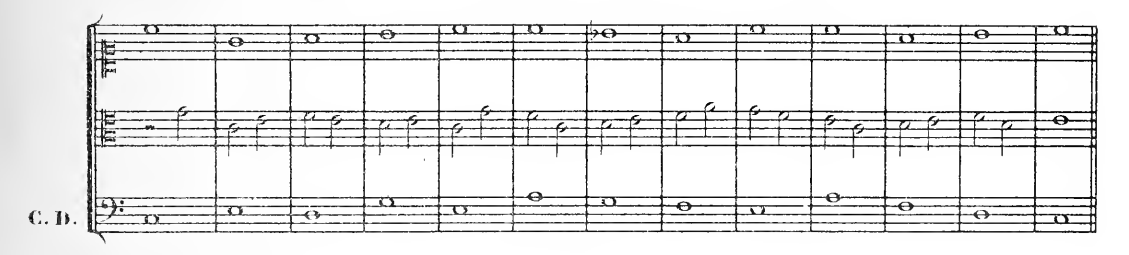
5° _ Dans la première mesure, la partie qui caractérise l'espèce, (c'est-à-dire ici la partie en blanches) reste soumise à l'obligation de commencer par l'unisson, la 5te ou l'8^ve. La terminaison n'est soumise à aucune obligation spéciale.

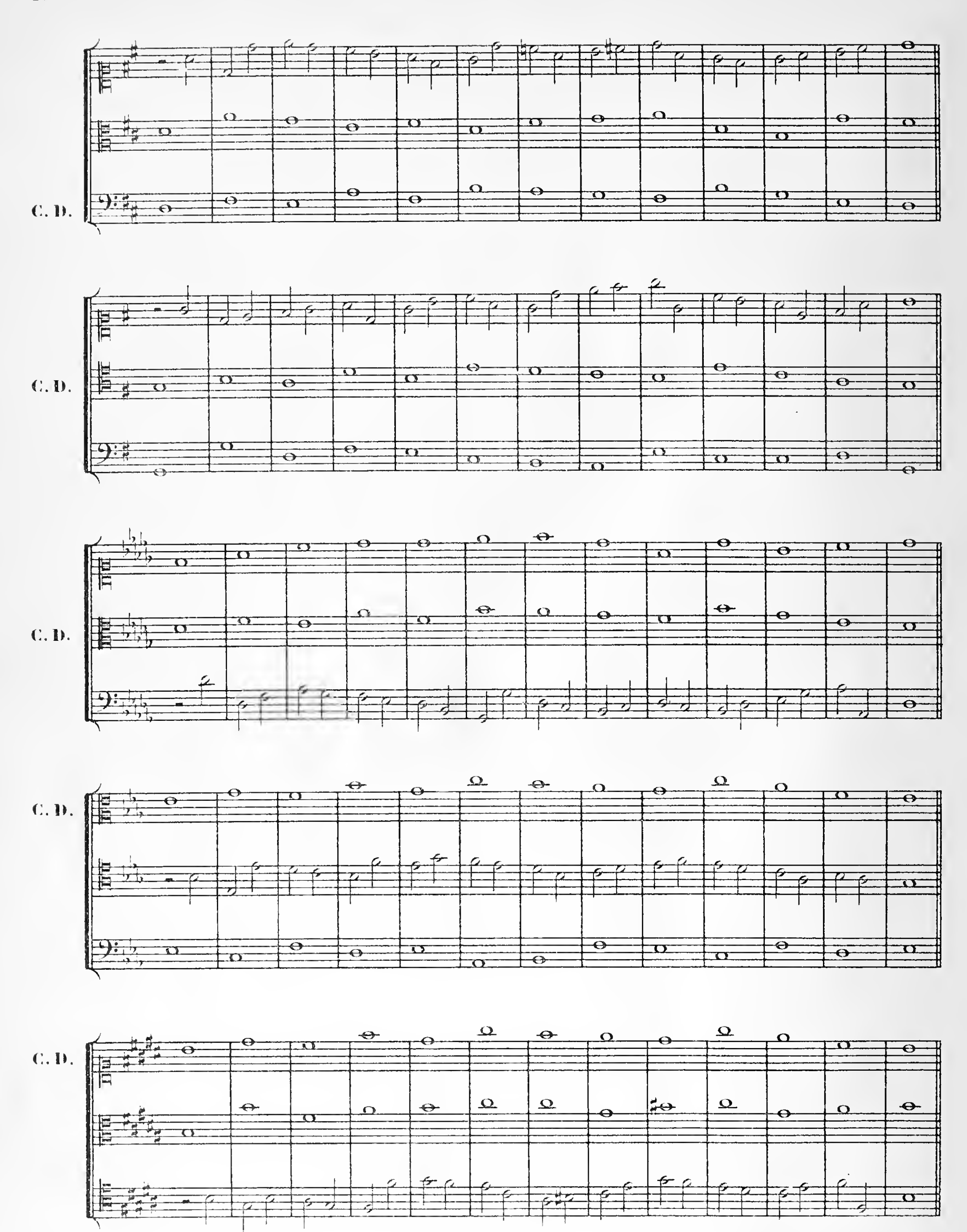
6° _ Quand le contrepoint est à la basse, la partie immédiatement au dessus doit commencer par la tonique.

EXERCICES.

Mettre le chant donné deux fois à chaque partie, en alternant les blanches, ce qui donne *six combinaisons* pour chaque thème.

EXEMPLE COMPLET D'UN CONTREPOINT DE CETTE ESPÈCE.



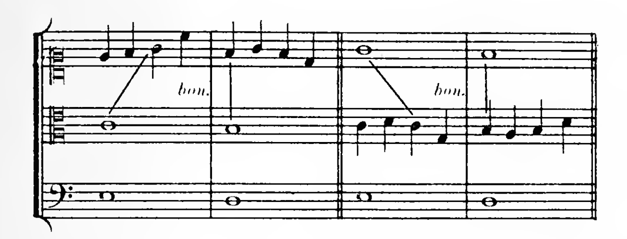

C. D.
C. D.
C. D.
C. D.
C. D.

CONTREPOINT A 3 PARTIES

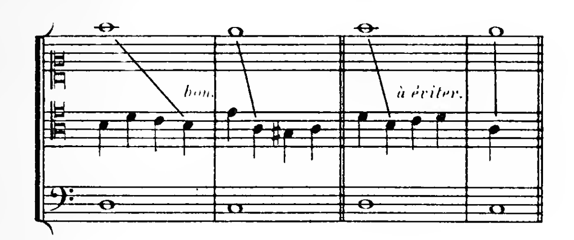
3e Espèce _ Quatre notes contre une.

1° _ Ce Contrepoint se compose du *Chant donné*, d'une partie en *rondes* et d'une partie en *noires*. Il est soumis aux mêmes lois que l'espèce similaire à deux parties, à l'exception de ce qui suit:

2° _ Deux 5tes *dont la seconde est diminuée*, séparées seulement par une noire, sont permises entre les deux parties supérieures, bien que cette 5te diminuée ne joue pas ici le rôle de note de passage, et qu'elle se trouve placée sur le premier temps de la mesure.
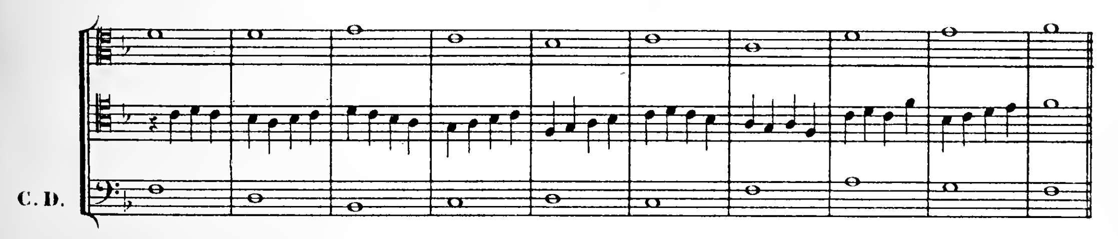


Mais *si c'est la première qui est diminuée*, elles doivent être séparées *par une noire au moins*, et la seconde ne doit pas se trouver sur le premier temps de la mesure.
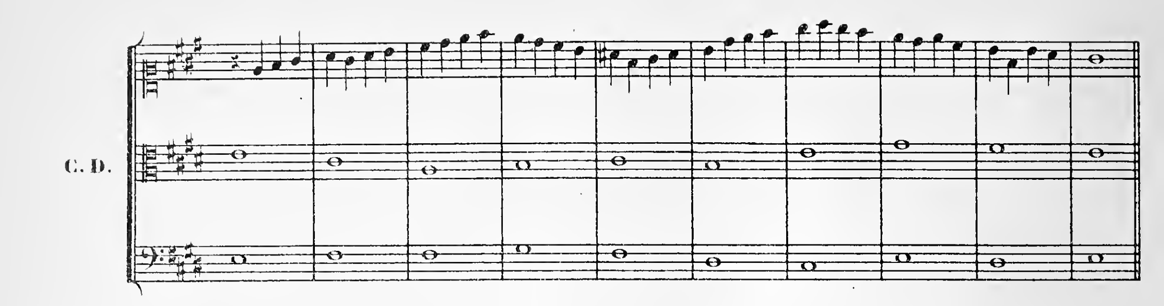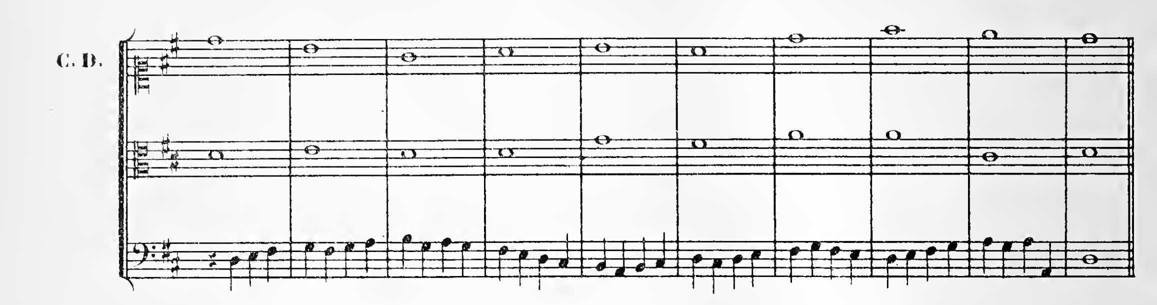


EXERCICES.

Mettre le Chant donné deux fois à chaque partie en alternant les noires, ce qui donne *six combinaisons* pour chaque thème.
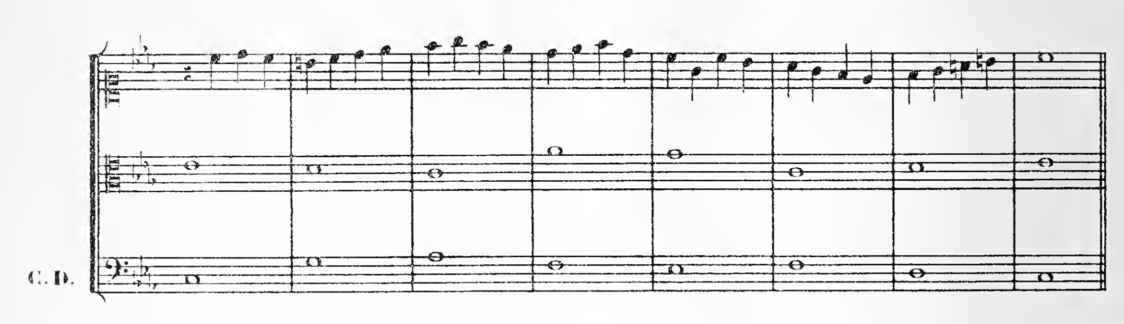
EXEMPLES DE QUELQUES COMBINAISONS.
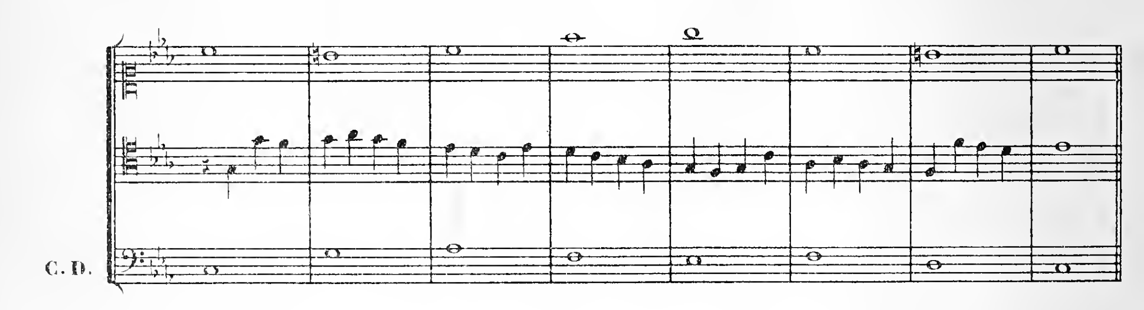


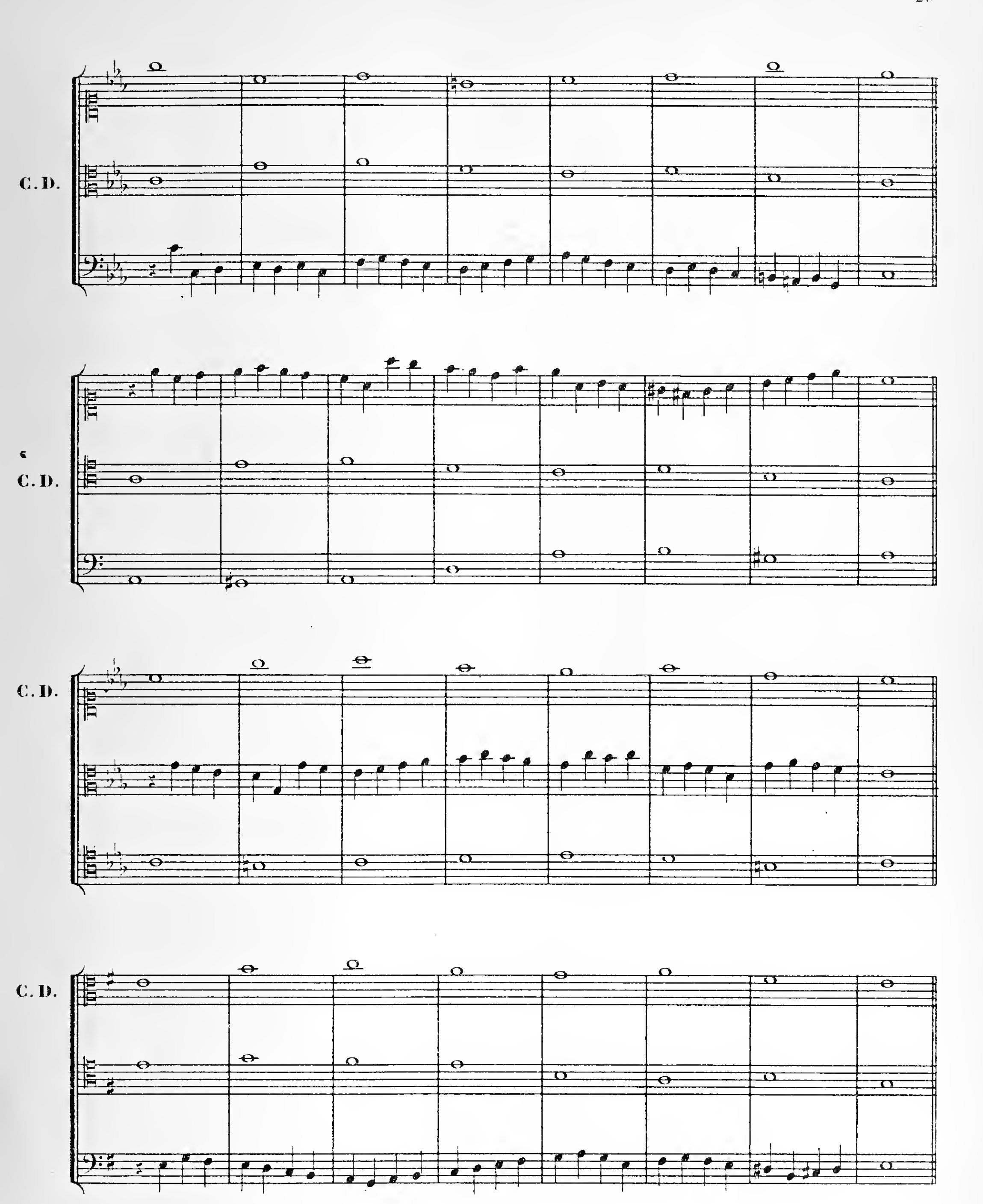




EXEMPLE COMPLET D'UN CONTREPOINT DE CETTE ESPECE.






C. D.
C. D.
C. D.
C. D.
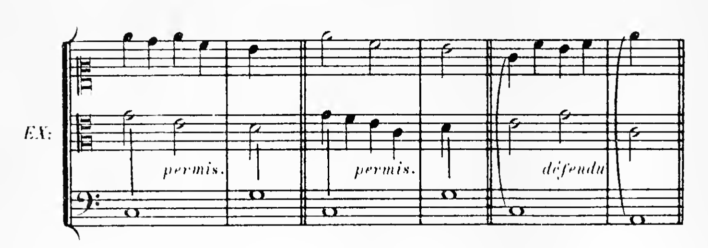
CONTREPOINT A 3 PARTIES

Mélange des Rondes, Blanches et Noires.
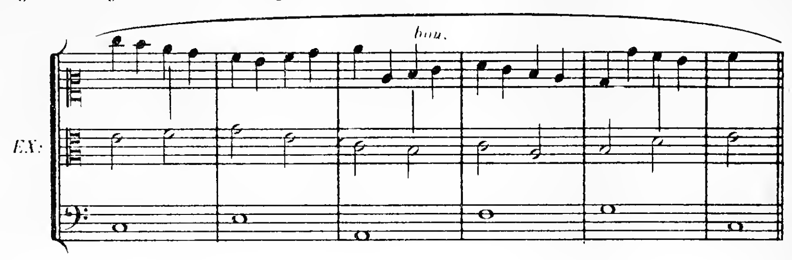
1° _ Ce Contrepoint se compose du *Chant donné*, d'une partie en *blanches* et d'une partie en *noires*.

2° _ Les règles précédentes restent en vigueur. Mais comme le mélange permet fréquemment de faire deux accords par mesure, il faut établir une fois pour toutes, comme pour l'harmonie, que *toute faute de 5tes ou d'8ves séparées par un changement d'accord n'existe plus.*

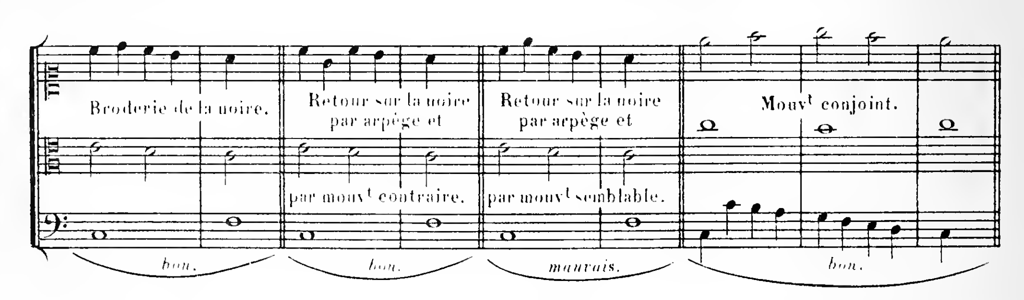
3° _ Les 5tes par mouvement contraire sont permises entre les temps forts, mais *non dans les deux parties extrêmes.*
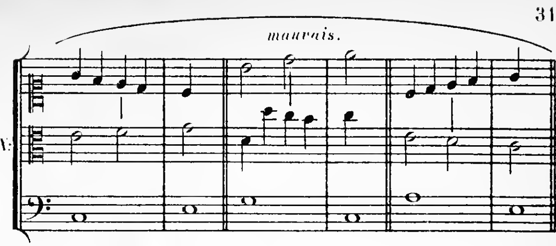


4° _ Relativement au Chant donné, chaque partie en Contrepoint doit être conforme aux règles établies; mais entre la partie en blanches et celle en noires, des rencontres et des rapports de dissonances peuvent se produire, si ces deux parties *procèdent par mouvement contraire et par degrés conjoints,* ou tout au moins *par degrés conjoints dans la partie en noires.*



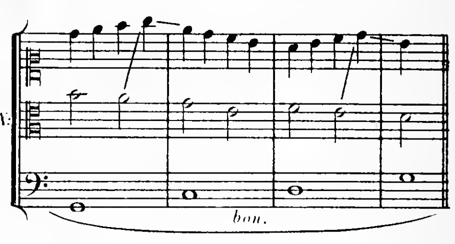
Ces rencontres peuvent encore se produire, même par mouvement semblable: 1° lorsqu'il y a broderie de la noire, ou encore retour sur cette noire, par arpège et par mouvement contraire; 2° si les notes qui forment dissonance sont l'une et l'autre de passage et *procèdent par mouvement conjoint.*
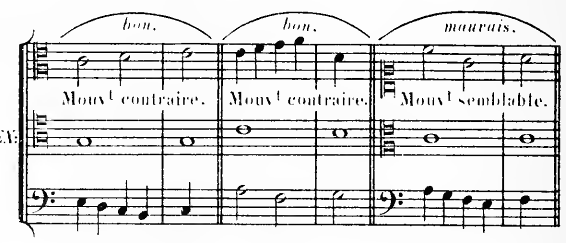


Il est bon de faire remarquer que les rapports de 7e et de 9e qui précèdent, très praticables dans ces conditions, deviennent inadmissibles présentés à l'état de renversement, *en contact de seconde.*
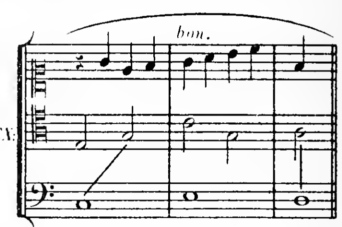


Il n'est question dans les observations précédentes que des rapports qui se produisent *simultanément à l'émission* de la blanche et de la noire, car l'exemple suivant est excellent, bien que la partie en noires ne procède pas par degrés conjoints aussitôt après le rapport des deux notes en 7e.
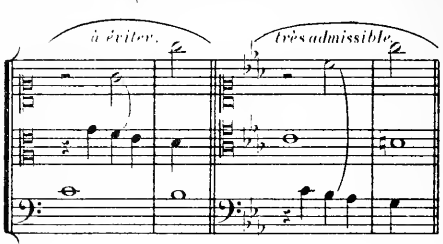


5° _ *Par analogie,* un changement d'accord peut *coïncider* avec une note étrangère à l'harmonie, dans le cas seulement où les deux parties *procèdent par mouvement contraire et par degrés conjoints,* ou tout au moins par *mouvement contraire dans les deux parties* et par *degrés conjoints dans la partie en noires.*



6° _ Dans les règles générales, le **N.B.** du 7° dit que, comme en harmonie, les changements de position ou d'état de l'accord ne détruisent pas les fautes de 5tes et d'8ves. Cependant à mesure que les difficultés se multiplient, et *surtout dans les mélanges,* on pourra parfois se départir de la rigueur de cette règle, lorsque ces fautes seront séparées par une mesure entière.
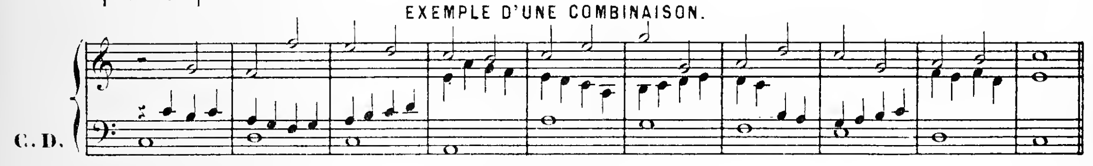


7° _ Dans la disposition de la première mesure, éviter que l'entrée de la partie en blanches se trouve en contact de 2de avec la partie en noires. Cette même entrée en rapport de 9e _ notamment la 9e majeure _ est très admissible.
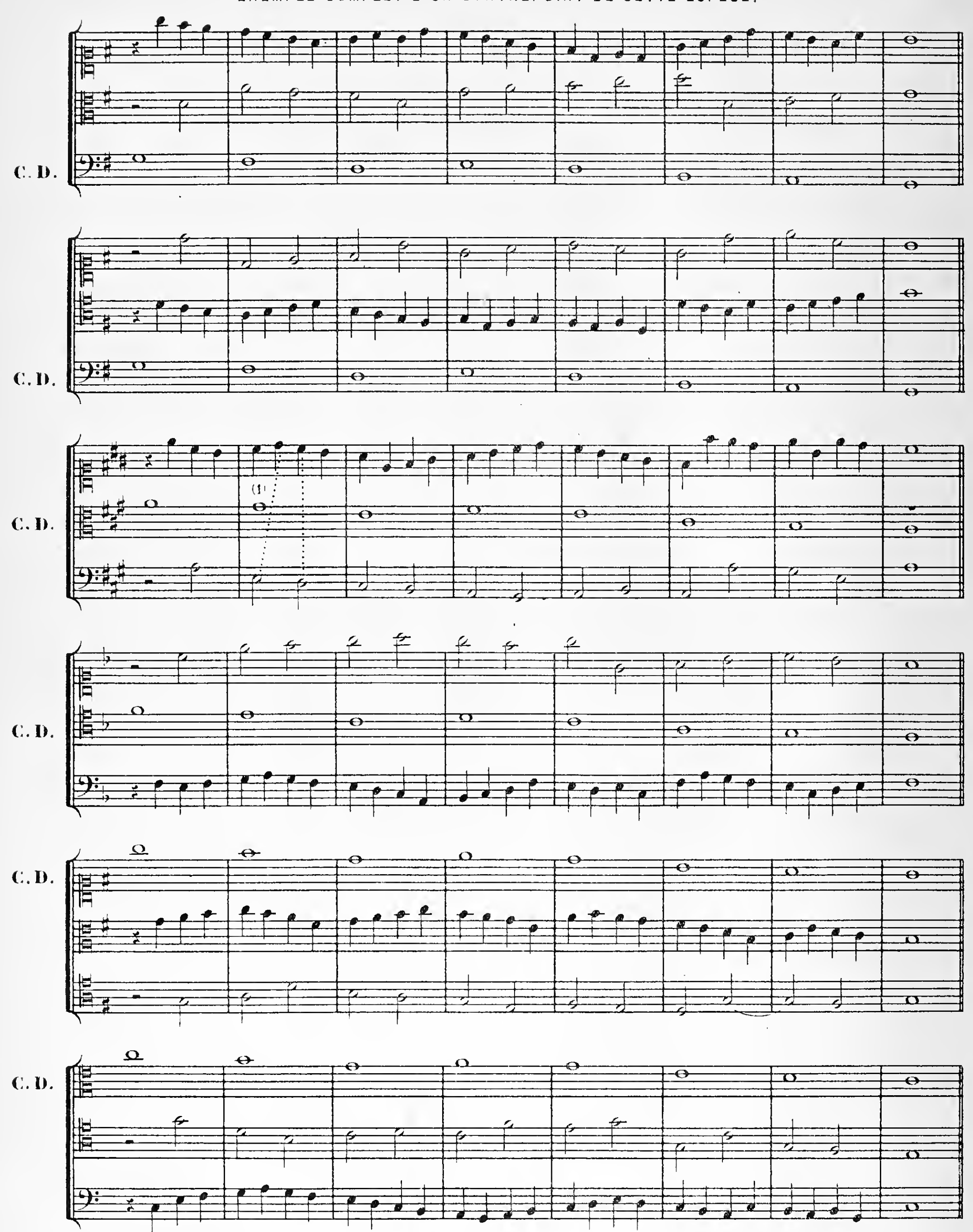


EXERCICES.

Mettre le Chant donné deux fois à chaque partie avec les valeurs alternées, ce qui donne *six combinaisons* pour chaque thème.



EXEMPLE COMPLET D'UN CONTREPOINT DE CETTE ESPÈCE.



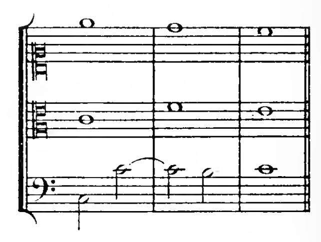
(1) Ces deux 7mes sont excellentes, l'une étant le résultat d'une broderie, et l'autre une note de passage.

CONTREPOINT A 3 PARTIES
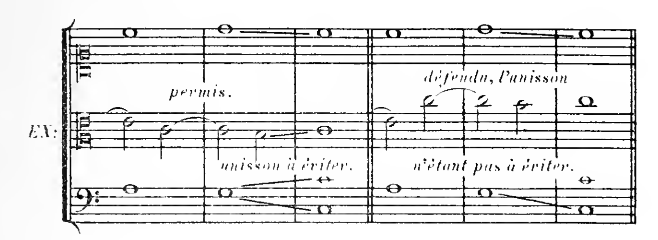
4e Espèce _ Syncopes.

1° _ Ce Contrepoint se compose du *Chant donné*, d'une partie en *rondes* et d'une partie en *syncopes*.

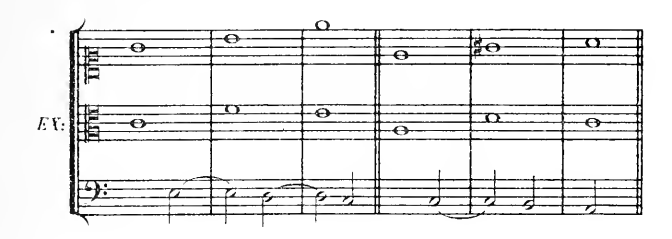
2° _ L'accord de 5te diminuée, préparé par la syncope peut être employé:



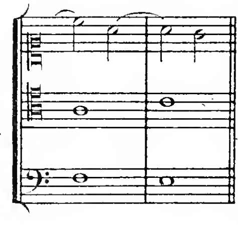
3° _ Lorsque le chant donné est à la partie supérieure et que les syncopes sont à la deuxième partie, on tolère à la dernière mesure l'8ve directe entre les deux parties extrêmes, pour éviter l'unisson entre les deux parties graves.
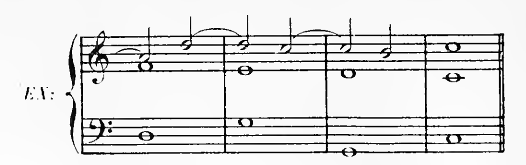


4° _ Les harmonies suivantes, peu usitées des anciens, peuvent cependant être employées utilement.



5° _ Bien que le retard de la 3ce par la 4te dans l'accord de 6te n'ait pas l'accent d'une dissonance, on peut pourtant l'employer pour ne pas interrompre les syncopes:

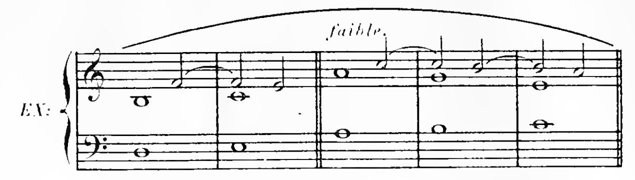


6° — *L'accord de 4te et 6te* peut être employé avec préparation de la 4te à la fin du Contrepoint, mais seulement comme retard et dans la forme suivante;
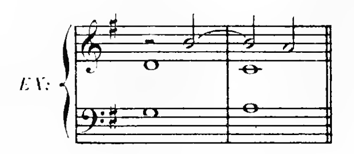


7° — Malgré la difficulté qui résulte de l'emploi des syncopes, on doit s'efforcer de ne pas faire plus de trois tierces de suite dans les deux parties en rondes.

8° — On emploiera avec réserve la syncope formant le retard de la basse doublée de l'accord de 6te du 3e et du 7e degré du mode majeur.



9° — Dans les espèces syncopées, on peut s'affranchir de l'obligation de commencer la partie en Contrepoint par l'8^ve^, la 5te ou l'unisson.
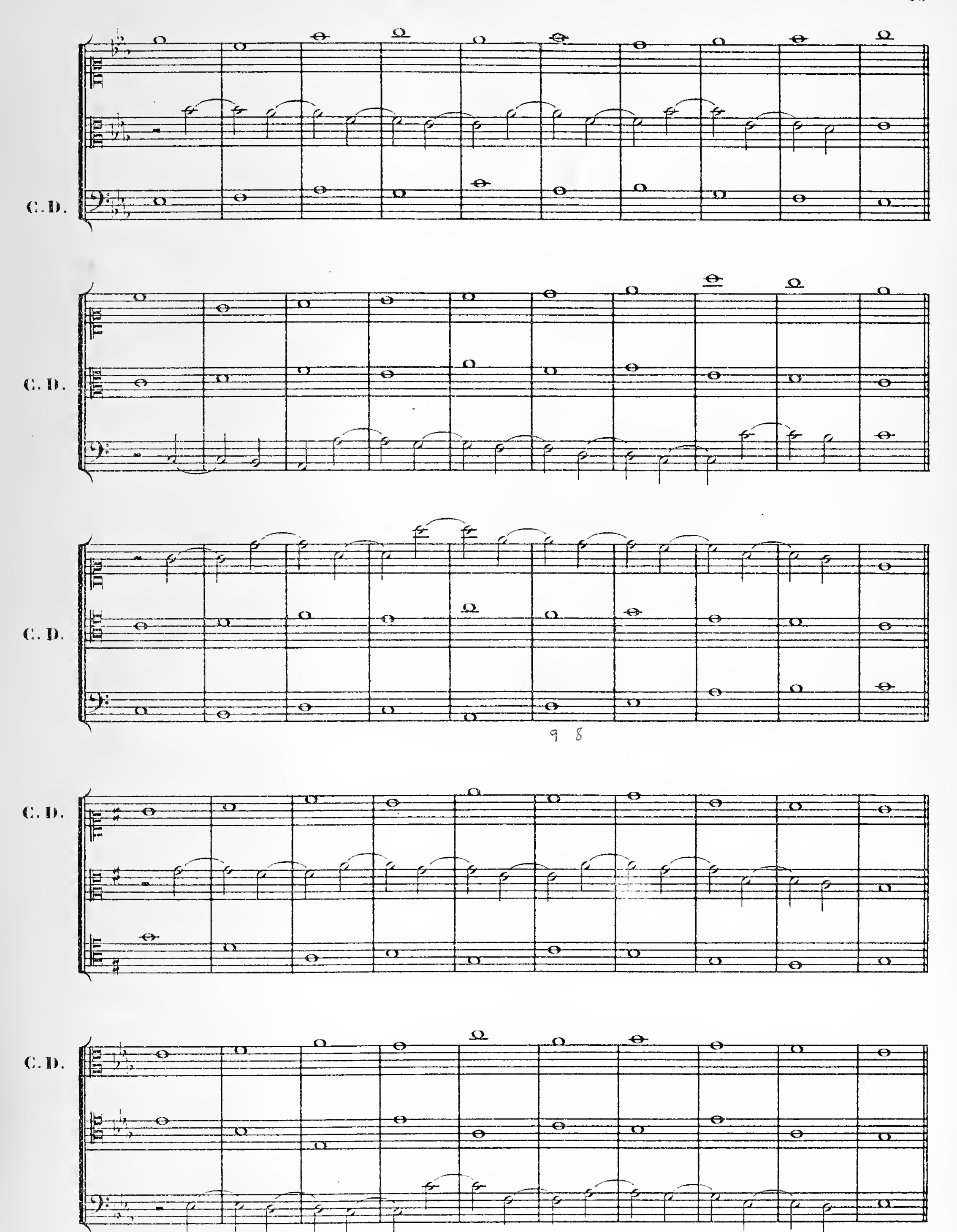


10° — Les autres règles données pour la même espèce à deux parties restent en vigueur.

EXERCICES.

Mettre le Chant donné deux fois à chaque partie, en alternant les syncopes, ce qui donne *six combinaisons* pour chaque thème.

EXEMPLE COMPLET D'UN CONTREPOINT DE CETTE ESPECE.

C. D.

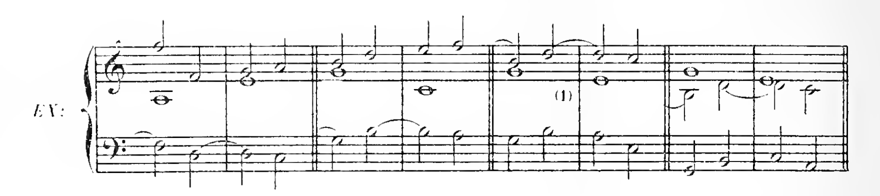

C. D.
C. D.
C. D.
9 8
C. D.
C. D.

CONTREPOINT A 3 PARTIES.

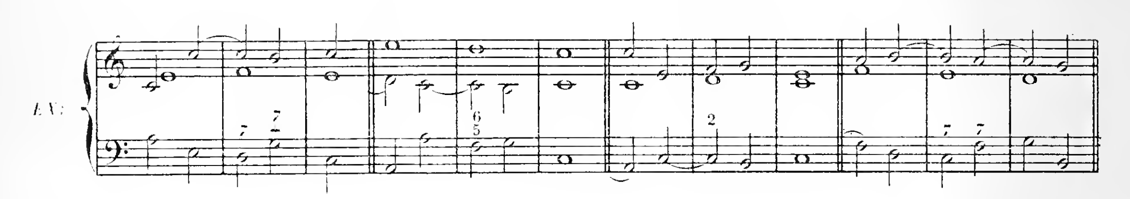
Mélange des rondes, blanches et syncopes.

1°_ Ce Contrepoint se compose du *Chant donné*, d'une partie en *blanches* et d'une partie en *syncopes*.

2°_ Dans ce mélange, les dissonances de 2de, 7e et 9e, employées dans la partie en syncopes, font quelquefois leur *résolution sur un autre accord* que celui qu'elles paraissent annoncer.



3°_ L'accord de 7e, son 1er et son 3e renversements peuvent être souvent et heureusement employés.

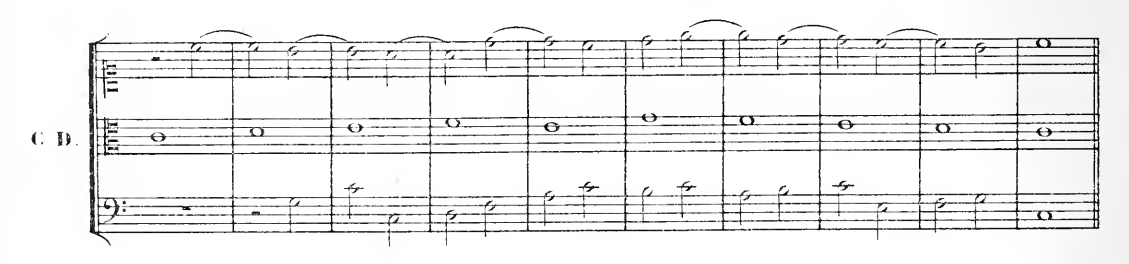


4°_ Les règles précédentes restent en vigueur.

EXERCICES.

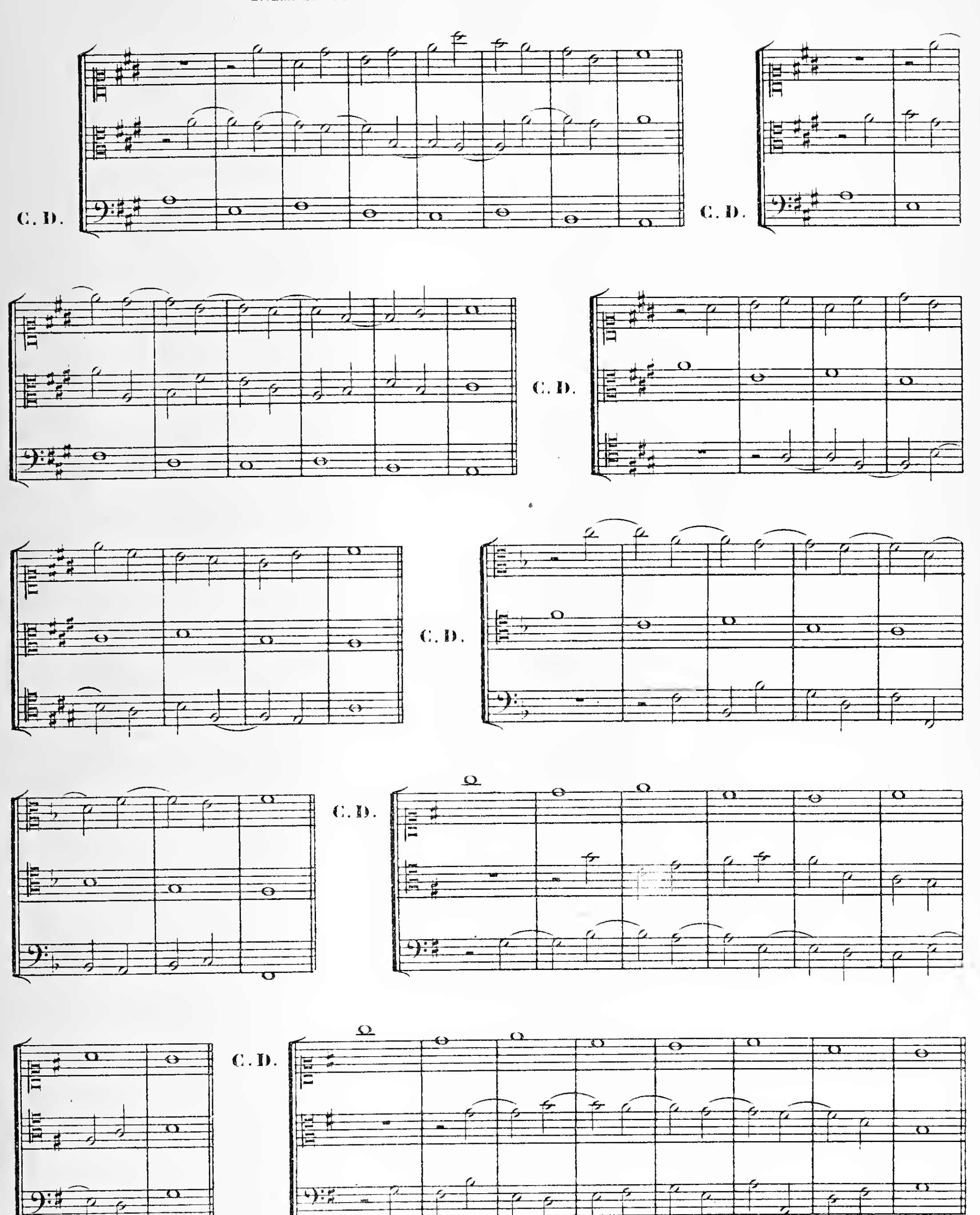
Mettre le Chant donné deux fois à chaque partie, en alternant les blanches et les syncopes, ce qui donne *six combinaisons* pour chaque thème.

EXEMPLE D'UNE COMBINAISON.



(1) Cette 5te directe entre les deux parties inférieures est tolérée dans cette espèce.
On remarquera du reste que, à mesure que les difficultés augmenteront, la sévérité des règles diminuera.

EXEMPLE COMPLET D'UN CONTREPOINT DE CETTE ESPÈCE.



CONTREPOINT A 3 PARTIES.

Mélange des rondes, noires et syncopes.

1° — Ce Contrepoint se compose du *Chant donné*, d'une partie en *noires* et d'une partie en *syncopes*.
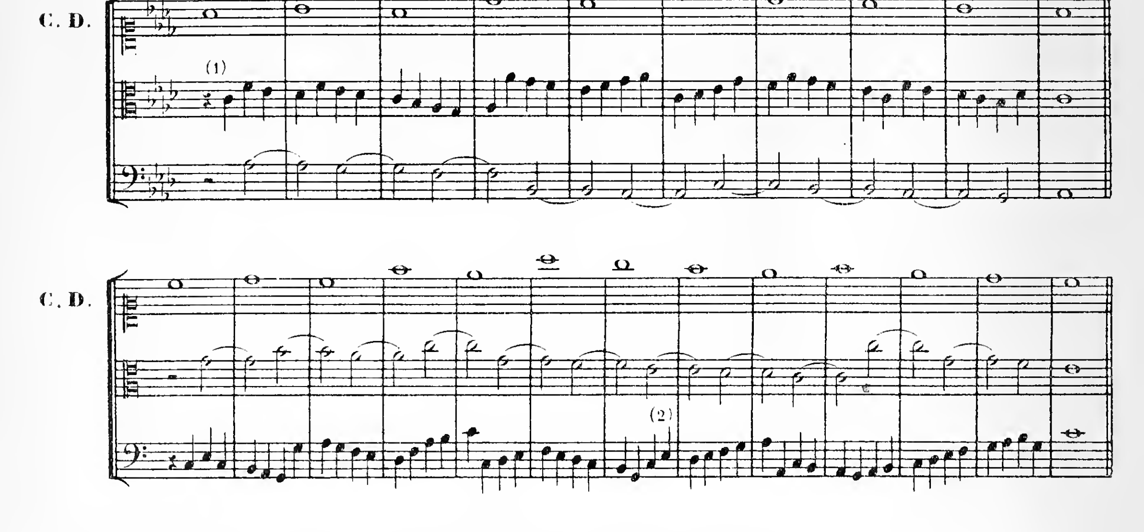
2° — Ainsi que je l'ai déjà fait observer, à mesure que les difficultés se multiplient, la sévérité des règles peut être légèrement atténuée en ce qui concerne les fautes de 5tes et d'8ves, c'est-à-dire que, dans les mélanges de ce genre, les 5tes et les 8ves, entre les noires et les rondes, sont tolérées, séparées par deux ou trois noires, à l'exception de celles qui sont produites entre la 1ère noire ou la 2e noire d'une mesure et la 1ère noire de la mesure suivante.

3° — Les autres règles précédentes restent en vigueur.

EXERCICES.

Mettre le Chant donné deux fois à chaque partie, noires et syncopes alternées, ce qui donne *six combinaisons* pour chaque thème.
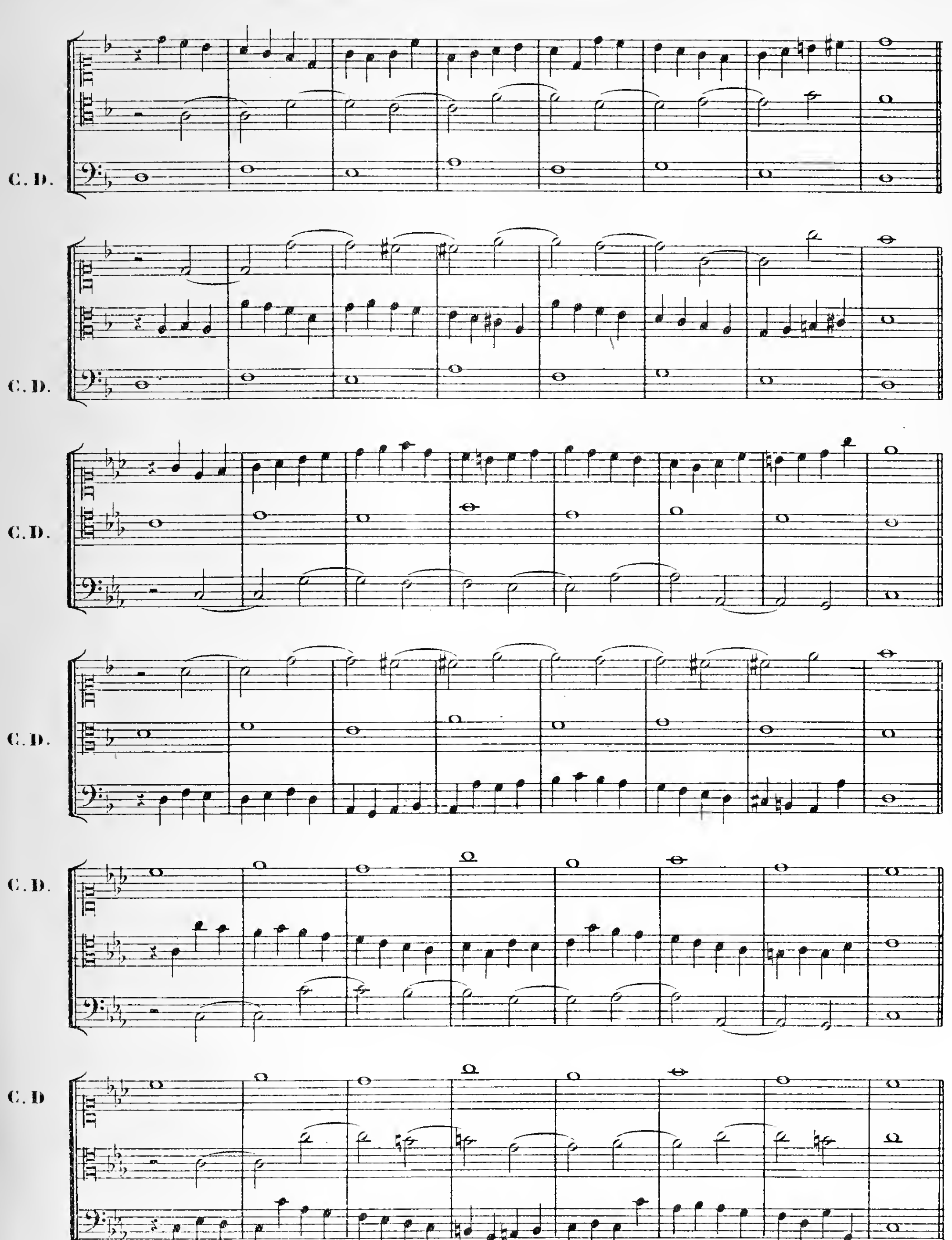
EXEMPLES DE QUELQUES COMBINAISONS.



(1) Dans les espèces difficiles, on peut comme on le voit ici, faire *deux accords dans la 1re mesure*.
On voit aussi la partie d'Alto commencer *par la 3ce*; la *difficulté de l'espèce* et *l'élégance du mouvement mélodique* autorisent cette licence.

(2) Cette réalisation peut se pratiquer si, comme dans le cas présent, la résolution se fait sur une autre note que l'8ve et si les parties procèdent par mouvement contraire conjoint, mais *très exceptionnellement*.

EXEMPLE COMPLET D'UN CONTREPOINT DE CETTE ESPÈCE.



CONTREPOINT A 3 PARTIES.

5ème Espèce _ Contrepoint fleuri.

1° _ Il y a 3 manières de pratiquer ce Contrepoint.
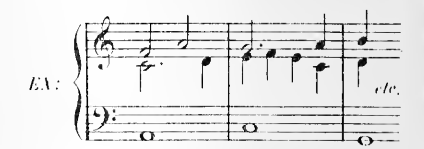
La 1ère comprend *deux parties en rondes* et *une en Contrepoint fleuri*.

La 2e est un mélange d'*une partie en rondes*, *une en blanches* et *une en Contrepoint fleuri*.
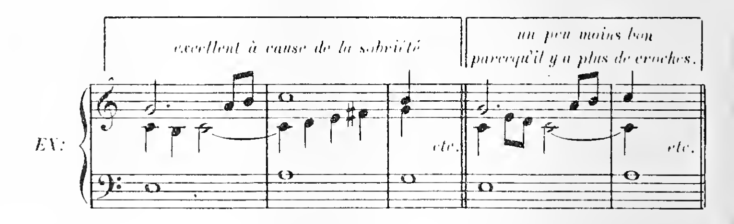
La 3e se compose d'*une partie en rondes* et *deux en Contrepoint fleuri*.

2° _ Lorsque le Contrepoint est fleuri dans une seule partie, les deux autres parties en rondes ne doivent pas faire plus de trois tierces ou trois sixtes de suite; et si le Contrepoint est fleuri dans deux parties, ces deux parties ne doivent pas non plus faire plus de trois tierces ou trois sixtes de suite.
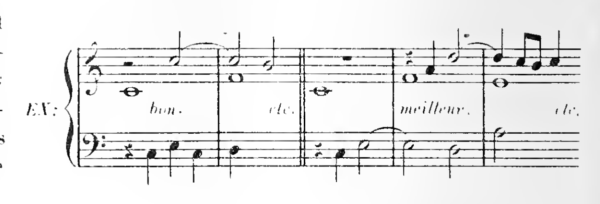
3° _ Dans la 2e et la 3e manière de pratiquer ce Contrepoint, on peut mettre le point après une blanche.



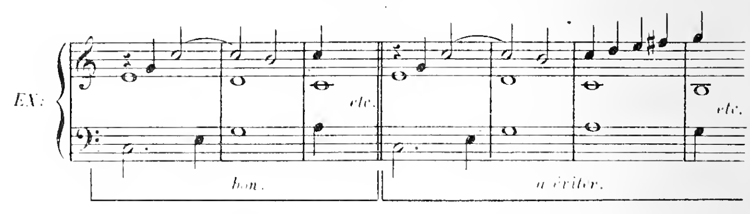
4° _ *On doit être très sobre de croches* et n'en pas mettre plus de deux par mesure dans la même partie; elles ne doivent être employées, comme précédemment, que dans la 2e partie du temps.



5° _ Les deux parties en Contrepoint fleuri peuvent entrer toutes les deux dans la 1ère mesure avec des valeurs différentes, *mais il est plus élégant de les faire entrer successivement dans les deux premières mesures*. Dans ce cas, la partie qui entre dans la seconde mesure n'est plus soumise à l'obligation de commencer par tel ou tel degré.
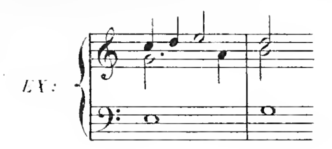


6° _ Lorsqu'il y a deux parties en Contrepoint fleuri, l'une des deux peut être une ronde, *mais non dans deux mesures successives*.



7° _ Pour la correction absolue des 5tes et 8ves directes, les règles précédentes doivent être appliquées; cependant, dans les passages difficiles et dans les parties *autres que les deux extrêmes*, elles peuvent être tolérées si l'*une* des deux procède par *degré conjoint*.

8º_ Le rythme de deux noires au début d'une mesure, suivi d'une blanche non syncopée, n'a plus d'inconvénient *si une autre partie émet la 4e noire de la mesure.*



9º Toutes les autres règles précédentes restent en vigueur, selon l'espèce dont on se sert.

EXERCICES.

Avec le Contrepoint fleuri dans une seule partie, et avec le mélange de rondes, blanches et fleuri, mettre le chant donné deux fois à chaque partie, ce qui donne *six combinaisons* pour chaque thème.

Avec le Contrepoint fleuri dans deux parties, mettre le Chant donné une fois seulement à chaque partie, ce qui donne *trois combinaisons* pour chaque thème.

EXEMPLE DE QUELQUES COMBINAISONS.

C. D.

C. D.

C. D.

C. D.

EXEMPLE COMPLET DE LA 1re MANIÈRE.

C. D.

C. D.

C. D.
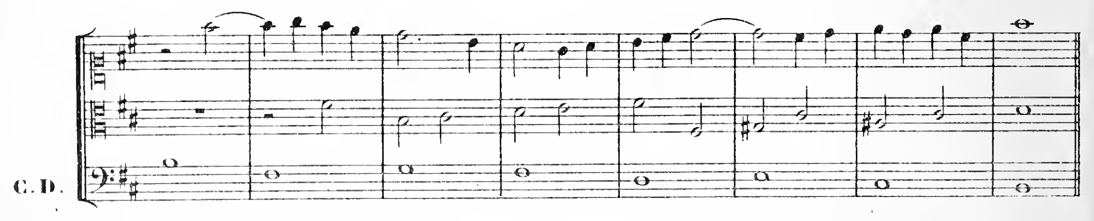
C. D.

C. D.
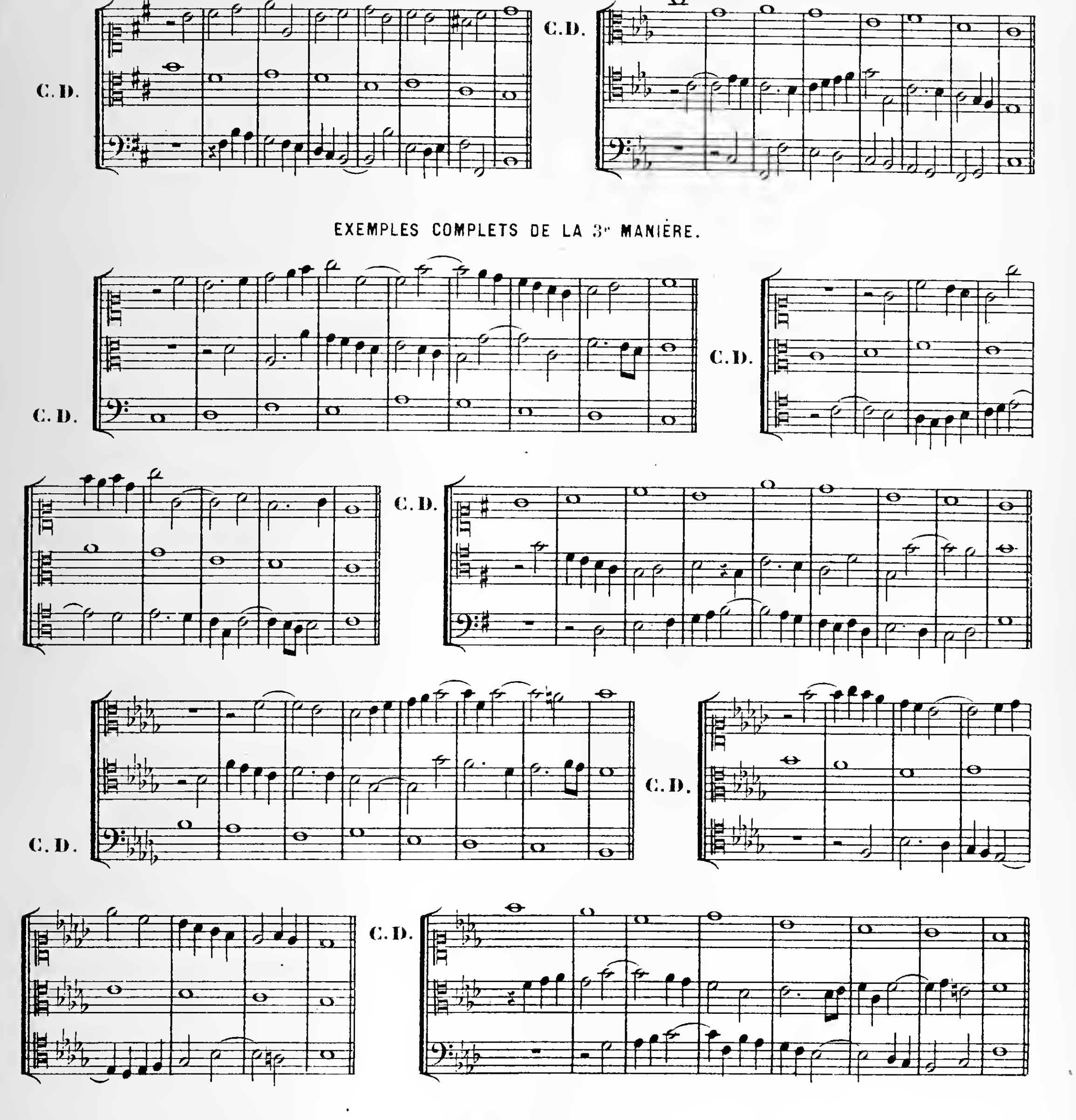
(1)

C. D.

EXEMPLES DE QUELQUES COMBINAISONS DE LA 2de MANIÈRE.



(1) Voir la remarque § 7bis du Contrepoint fleuri à 2 parties.



Mélanges.

On pourrait mélanger le Contrepoint fleuri avec des blanches, noires et syncopes; on aurait les combinaisons suivantes:

Une partie en *rondes*, une en *noires*, une en *fleuri*.

Une partie en *rondes*, une en *syncopes*, une en *fleuri*.

L'élève peut s'exercer sur ces différents mélanges, qui ne présentent pas plus de difficultés que les précédents.

CONTREPOINT A 4 PARTIES.

1ère Espèce _ Note contre note.

Tous les principes concernant le Contrepoint de la même espèce à trois parties restent en vigueur pour celui-ci. On y ajoutera la *faculté* de *pratiquer*, mais avec réserve, l'*unisson* entre le *Ténor et la Basse*.

EXERCICES.

Mettre le Chant donné une fois à chaque partie, ce qui donne lieu à *quatre combinaisons* pour chaque thème. Il reste toujours entendu que l'élève doit s'exercer sur chaque espèce avec des Chants donnés majeurs et mineurs jusqu'à ce que ce travail lui soit devenu facile et naturel.

EXEMPLE COMPLET D'UN CONTREPOINT DE CETTE ESPÈCE.

C. D.

C. D.

C. D.

C. D.

CONTREPOINT A 4 PARTIES.
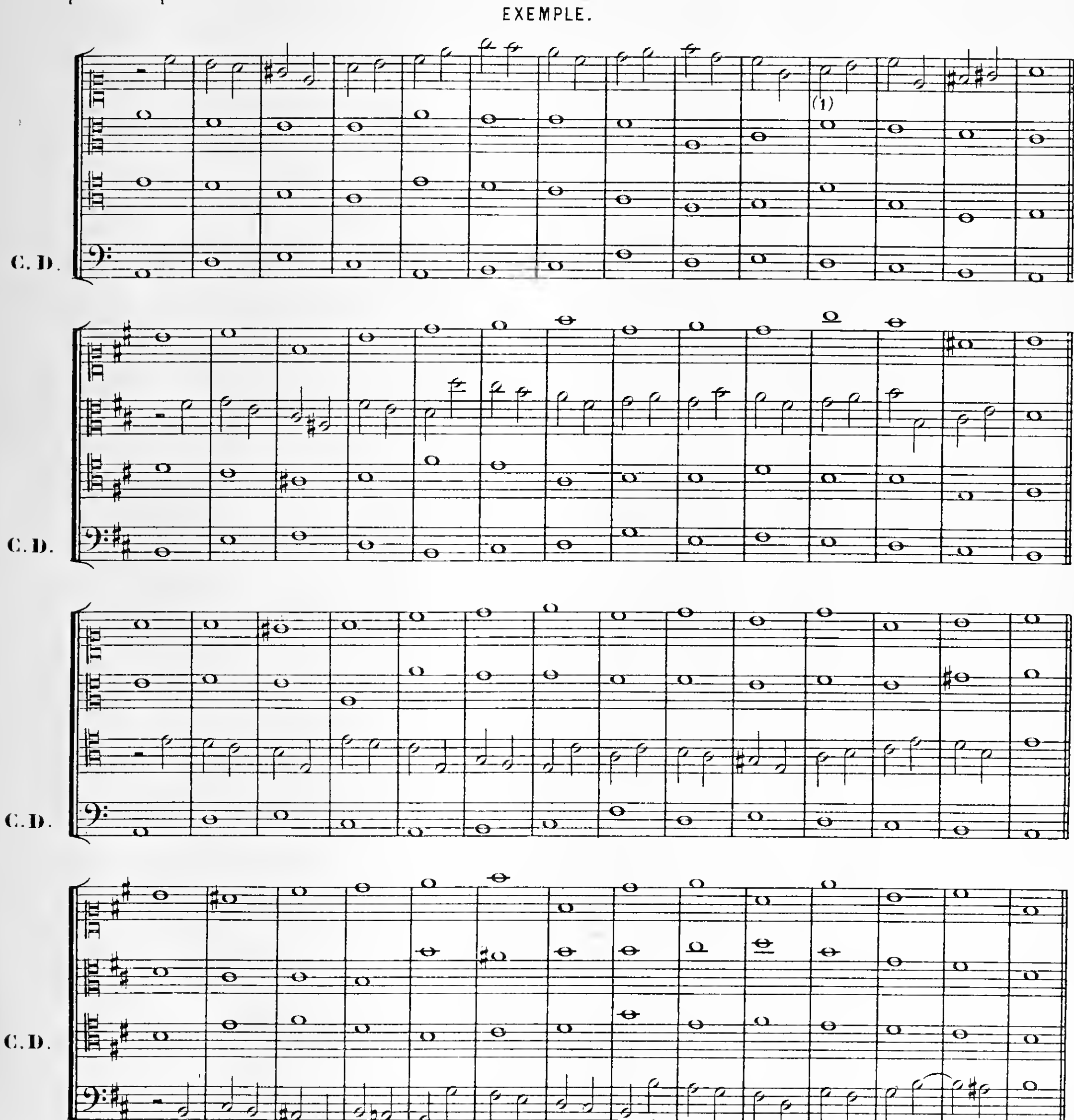
2de Espèce _ Deux notes contre une.

Les règles établies pour la même espèce à 3 parties doivent servir de guide.

EXERCICES.

Mettre le Chant donné 3 fois à chaque partie en alternant les blanches, ce qui donne *douze combinaisons* pour chaque thème.

EXEMPLE.



(1) A partir du Contrepoint à 4 parties, la rigueur de la règle interdisant plus de 3 tierces de suite, peut *quelquefois* être atténuée en faveur de la ligne mélodique de la partie qui fait le Contrepoint.

C. D.

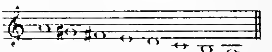
C. D.
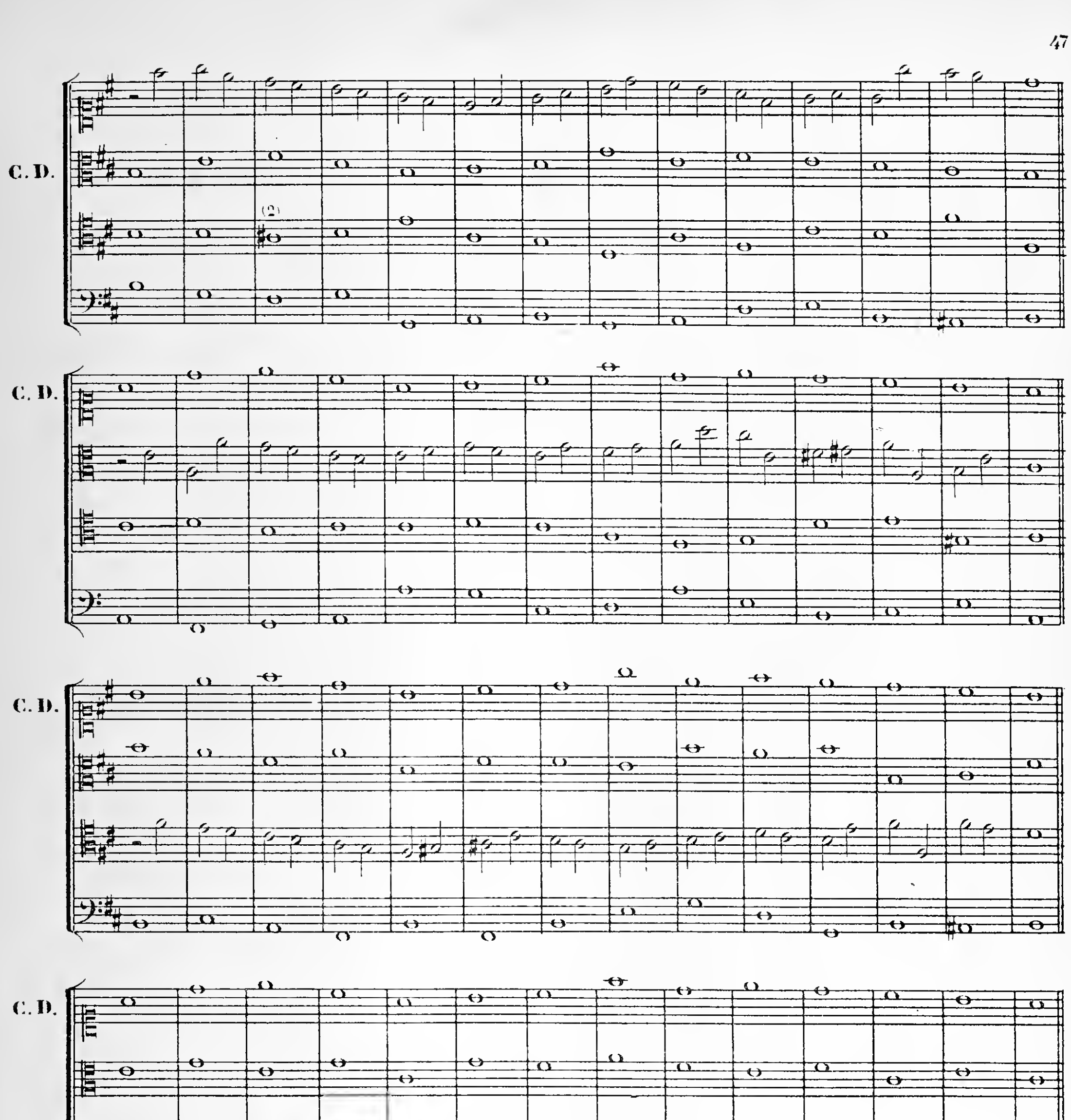
C. D.

(1)

C. D.

(1) Le sol et le fa pourraient être diézés dans cette mesure, ce qui donnerait la gamme mineure suivante, souvent employée par J. S. Bach:





(1) Ici la partie grave des rondes ne donne ni l'unisson, ni la quinte, ni l'8ve, mais bien la 3ce; cette disposition peut se pratiquer, à cause de la difficulté de faire autrement. En effet, les dispositions suivantes sont toutes incorrectes:

parties en 4tes

(2) La réalisation par degrés conjoints permet l'emploi de cette harmonie, souvent usitée par J. S. Bach.

CONTREPOINT A 4 PARTIES.

3ème Espèce _ 4 notes contre une.

Les règles établies pour la même espèce à 3 parties restent en vigueur pour celle-ci.

EXERCICES.

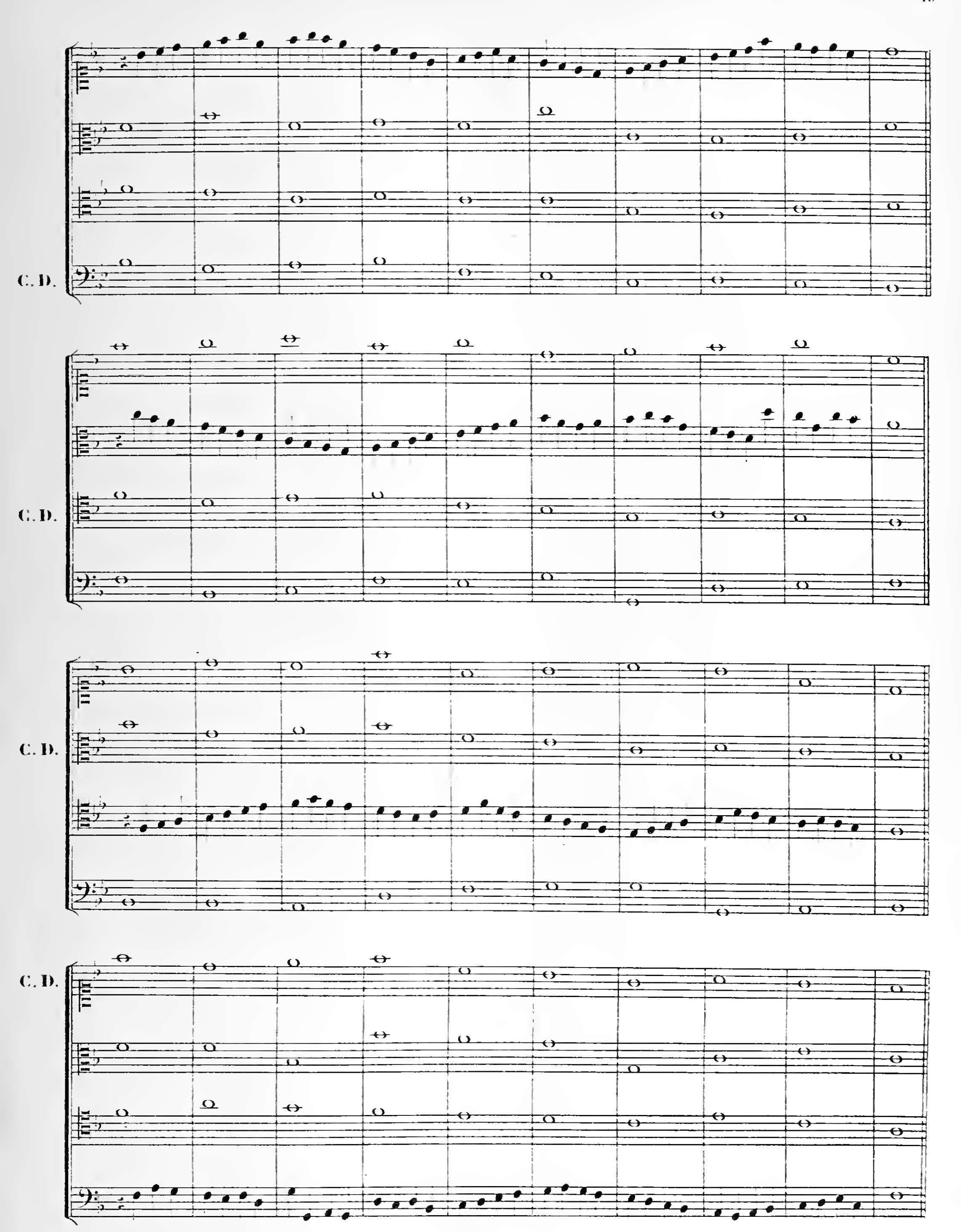
Mettre le Chant donné 3 fois à chaque partie, notes alternées, ce qui donne *12 combinaisons* pour chaque thème.

EXEMPLES DE QUELQUES COMBINAISONS.

C. D.

C. D.

C. D.


C. D.
C. D.
C. D.
C. D.
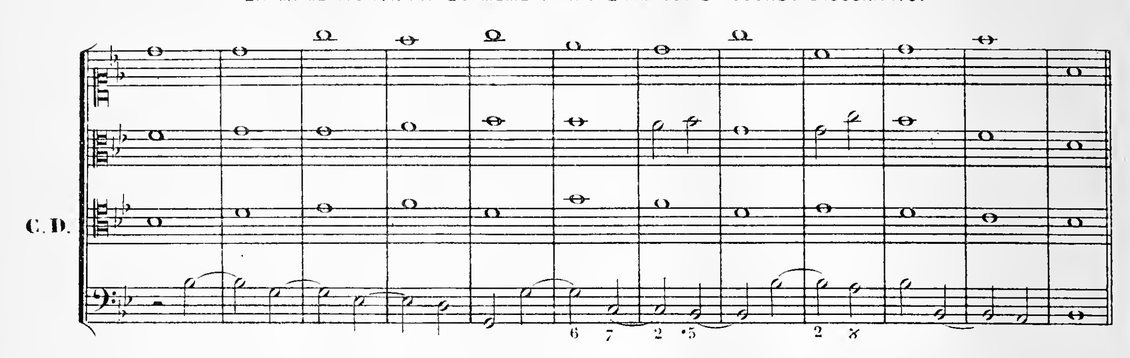
CONTREPOINT A 4 PARTIES.

4ème Espèce _ Syncopes.
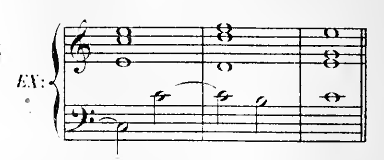
1° _ On doit toujours s'efforcer de compléter les accords; cependant, *pour éviter une faute grave*, et si l'on n'a pas d'autre moyen, on peut exceptionnellement les écrire incomplets.

2° _ Dans les cas difficiles, une des parties en rondes peut faire entendre, simultanément avec les syncopes, *deux blanches* dans la même mesure:

EXEMPLE MONTRANT EN MÊME TEMPS L'EMPLOI D'ACCORDS DISSONANTS.



3° _ Rappelons que l'accord de 5te diminuée peut être employé lorsqu'il est le résultat d'une syncope à la Basse.
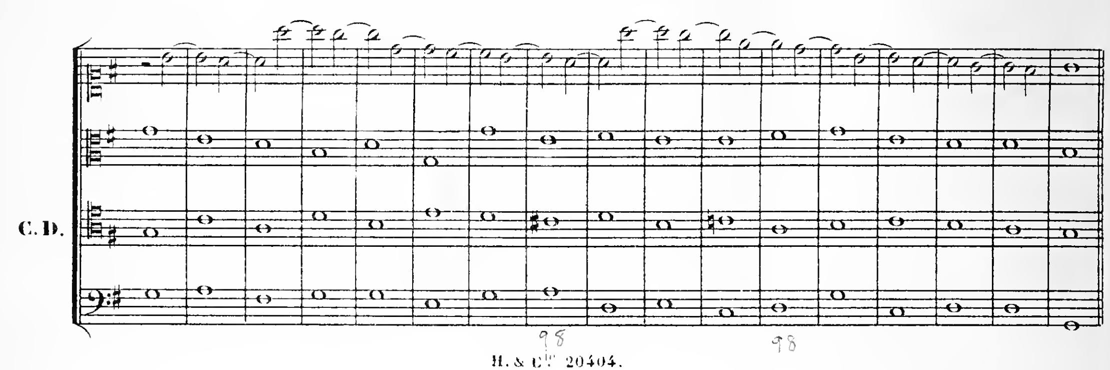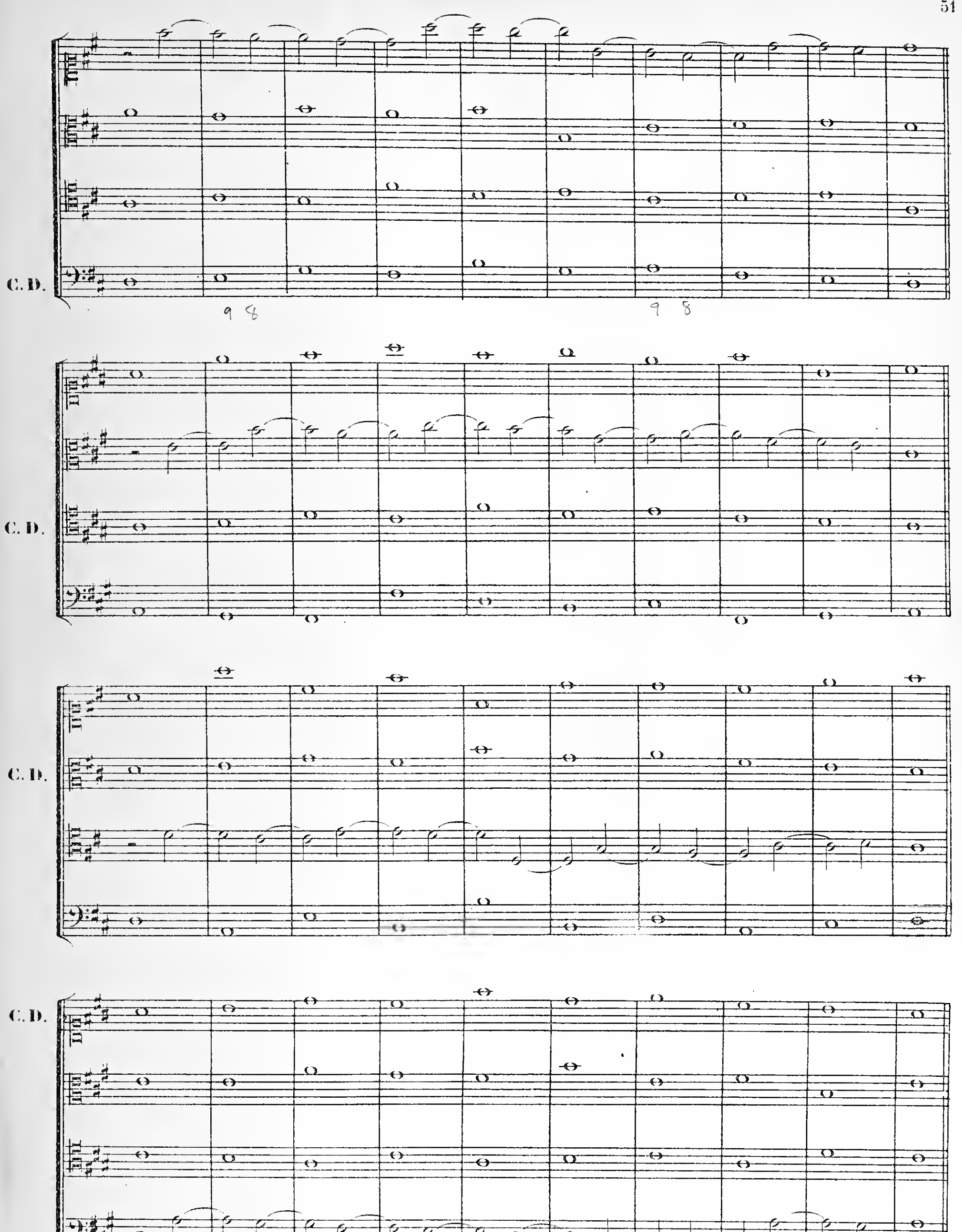


4° _ Les autres règles de la même espèce à 3 parties restent en vigueur.

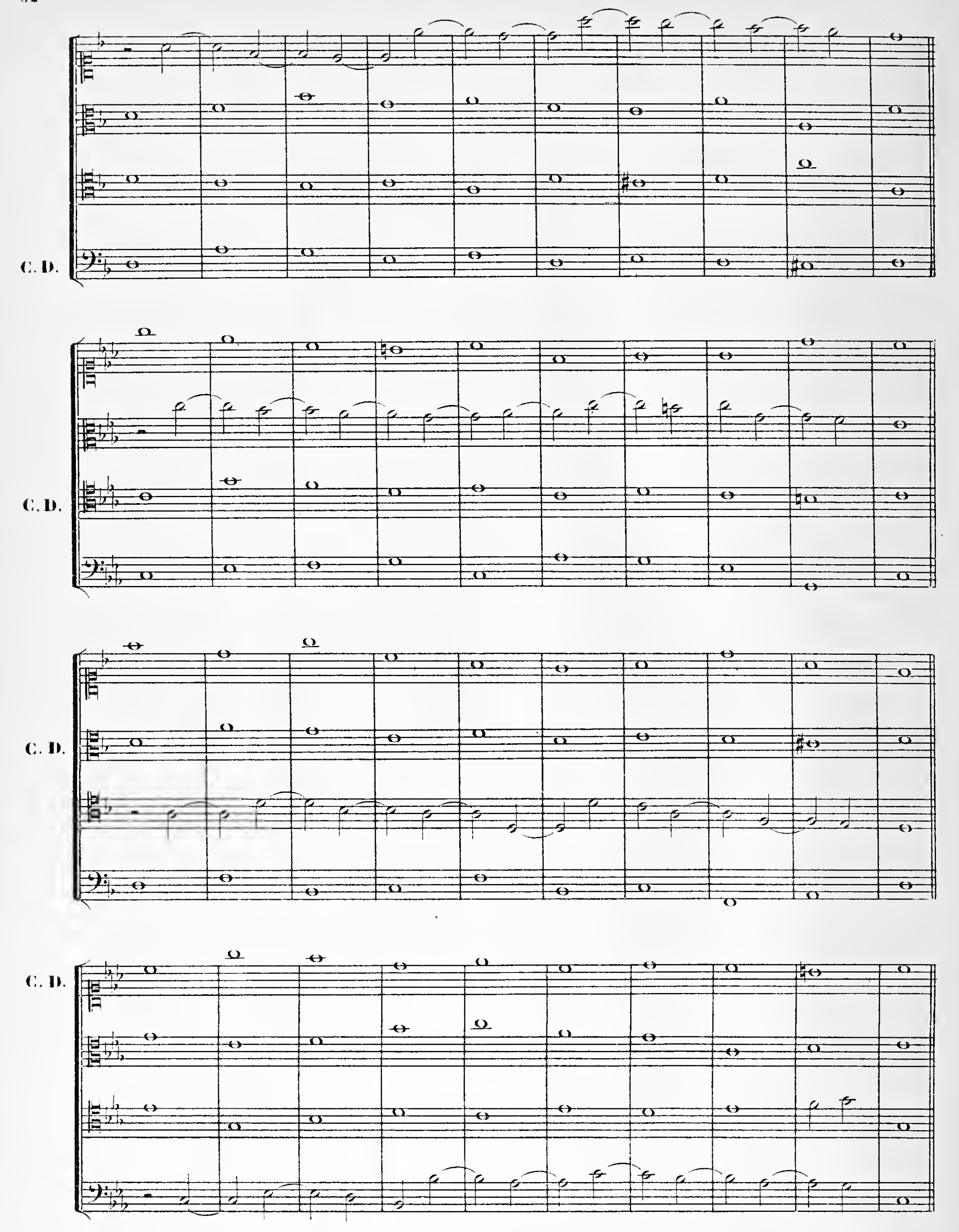
EXERCICES.

Mettre le Chant donné 3 fois à chaque partie, syncopes alternées, ce qui donne *12 combinaisons* pour chaque thème.

EXEMPLES DE QUELQUES COMBINAISONS.




C. D.
9 8
9 8
C. D.
C. D.
C. D.


C. D.
C. D.
C. D.
C. D.

CONTREPOINT A 4 PARTIES.

Mélanges.

Il peut y avoir plusieurs mélanges donnant lieu à de nombreuses combinaisons:

Rondes, blanches, noires.
Rondes, blanches, syncopes.
Rondes, noires syncopes.
Rondes, blanches, noires syncopes.

Le dernier résumant les trois autres, il suffira de s'exercer seulement sur celui-là, en observant les règles suivantes:
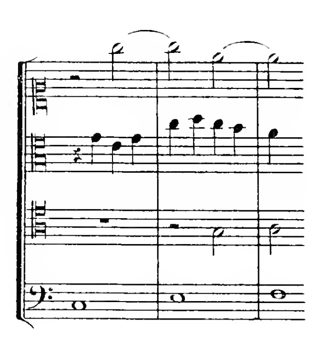
1°_Les noires et les blanches combinées avec les syncopes permettent fréquemment l'emploi de *deux accords par mesure.*

2°_Il est bien entendu de nouveau que si les 5tes *et 8ves* sont séparées par un *accord étranger, les fautes n'existent plus.*

3°_Il suffit dans cette espèce de *deux ou trois noires* pour sauver les 5tes et les 8ves, à condition toutefois que la *seconde* ne se produise jamais *sur la 1ère noire de la mesure.*

4°_Les autres règles précédentes restent en vigueur.

5°_Les parties doivent entrer *autant que possible* successivement. *EX:*
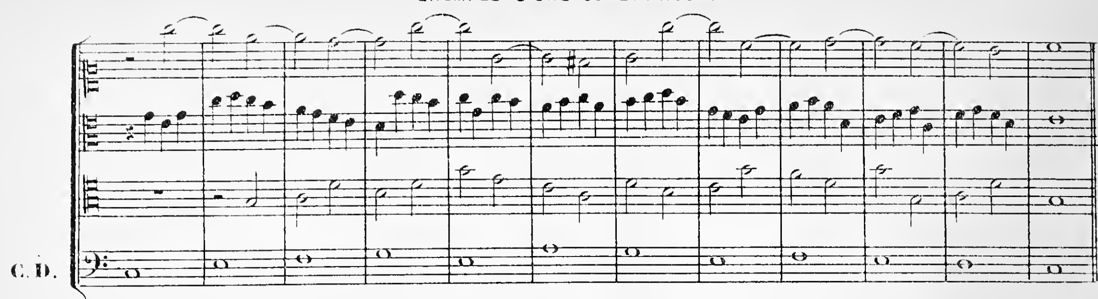


EXERCICES.

Mettre le Chant donné une fois à chaque partie, en alternant les valeurs, ce qui donne les 4 *combinaisons suivantes* pour chaque thème:

1°	2°	3°	4°
syncopes	noires	blanches	rondes
noires	blanches	rondes	syncopes
blanches	rondes	syncopes	noires
rondes	syncopes	noires	blanches

EXEMPLE D'UNE COMBINAISON.



EXEMPLE COMPLET D'UN CONTREPOINT DE CETTE ESPÈCE.
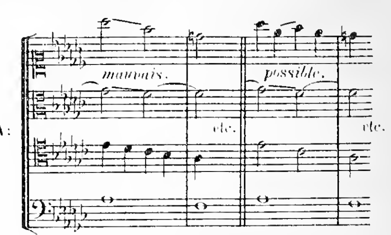
(1)

C. D.

C. D.

C. D.

C. D.
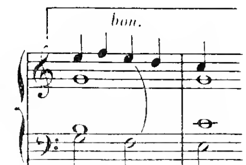


(1) En raison de la difficulté de l'espèce, la doublure de la résolution de la dissonance par mouvement direct, *qui serait fautive avec des valeurs de blanches,* devient possible ici, la fondamentale étant séparée de la note résolutive de la 7e par une noire *donnant le mouvement contraire.*

CONTREPOINT A 4 PARTIES.

5ème Espèce _ Fleuri dans une, deux et trois parties.

1re _ Toutes les règles établies précédemment ainsi que celles de l'espèce similaire à 3 parties suffisent pour la présente espèce.

Rappelons qu'on peut employer la valeur de ronde assez fréquemment, *lorsqu'il y a au moins deux parties fleuries.* Rappelons aussi que deux parties en mouvement peuvent se rencontrer en dissonance, à la condition que toutes deux procèdent par degrés conjoints.



EXERCICES.
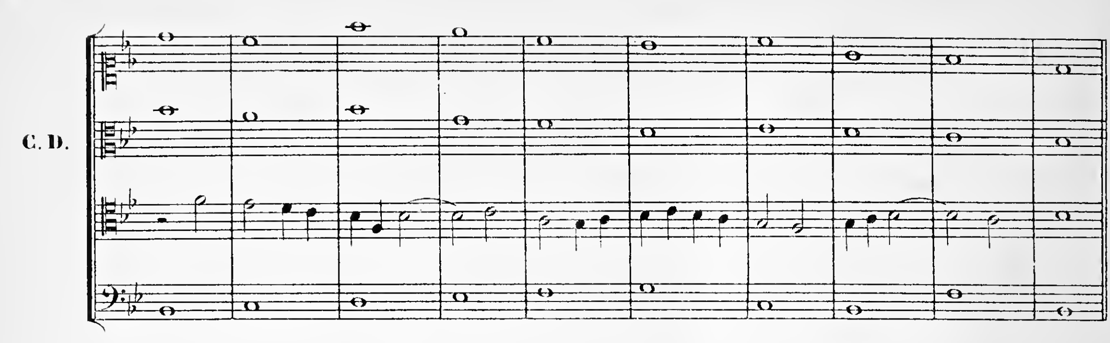
Pour le Contrepoint fleuri dans une et dans deux parties, mettre le Chant donné trois fois à chaque partie, valeurs alternées, ce qui donne *12 combinaisons* pour chaque thème.
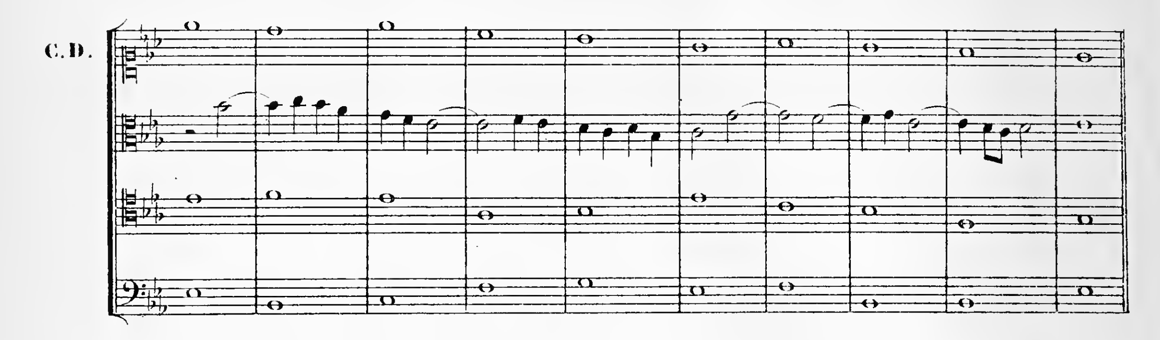
Pour le Contrepoint fleuri dans trois parties, mettre le Chant donné une fois seulement à chaque partie, ce qui donne *quatre combinaisons* pour chaque thème.

EXEMPLE DE 4 COMBINAISONS AVEC LE CONTREPOINT FLEURI DANS UNE PARTIE.
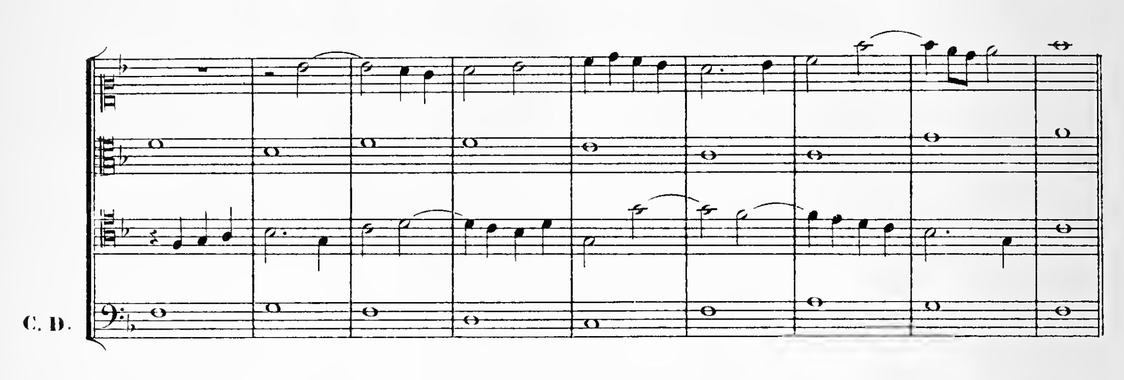
C. D.
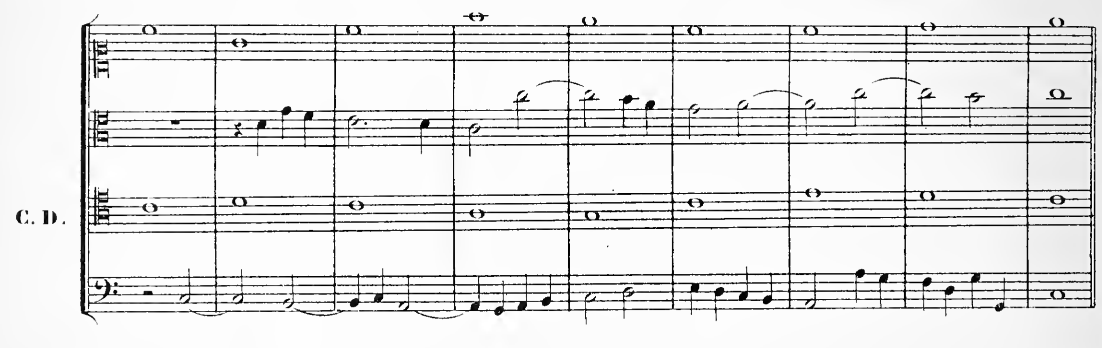
C. D.
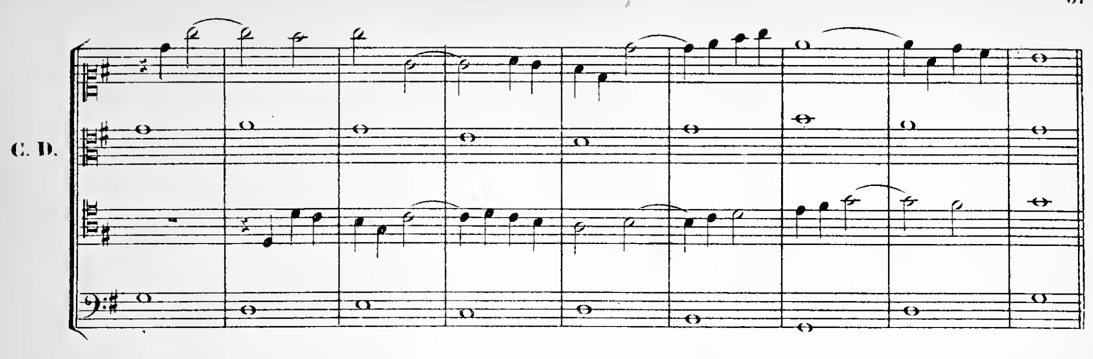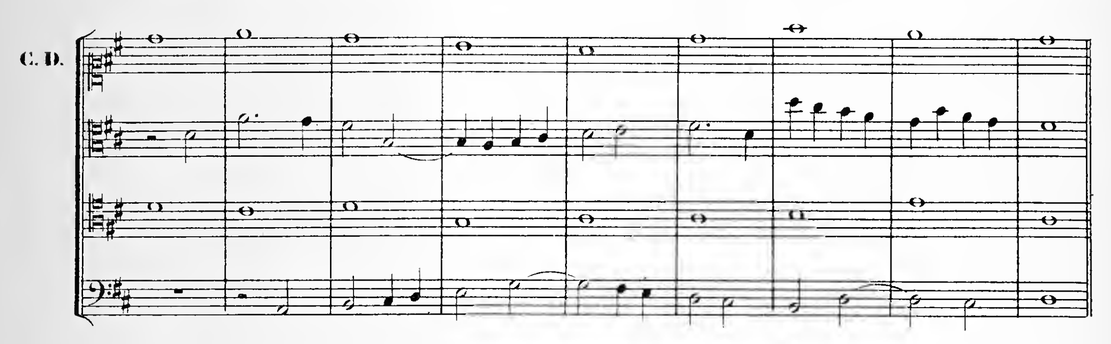




EXEMPLE DE 4 COMBINAISONS AVEC LE CONTREPOINT FLEURI DANS DEUX PARTIES.
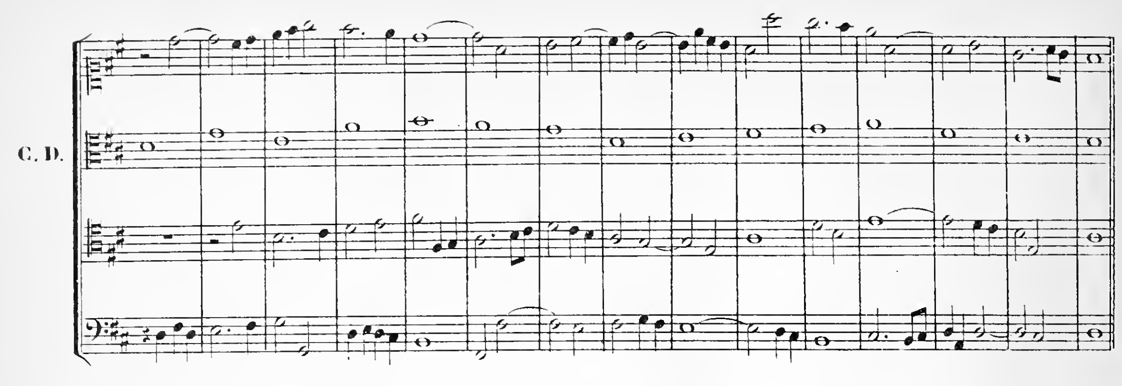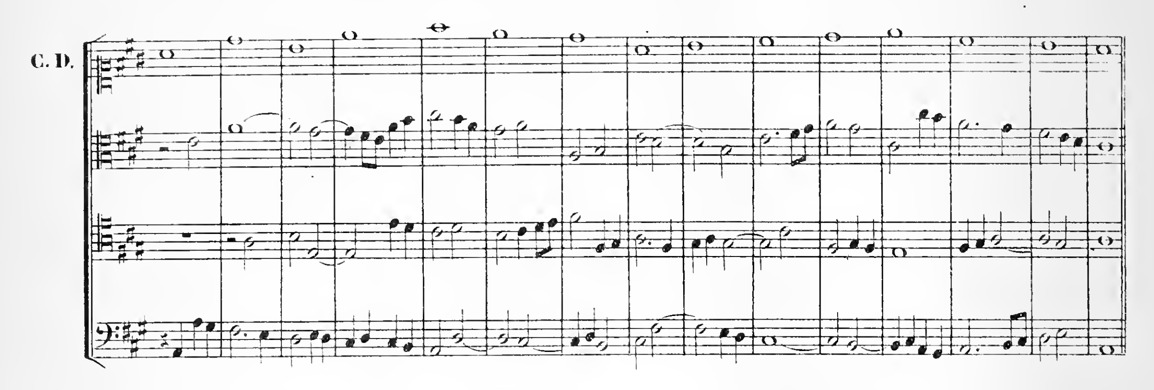








EXEMPLE COMPLET AVEC LE CONTREPOINT FLEURI DANS 3 PARTIES.

C. D.

C. D.





L'élève doit s'exercer longtemps sur ces différentes espèces de Contrepoint fleuri à 4 parties, *notamment sur la dernière*, où le Contrepoint est fleuri dans trois parties.

Il faut arriver avec cette espèce, à acquérir la *simplicité*, la *pureté*, la *belle ligne mélodique* et l'*intérêt polyphonique* soutenu dans toutes les parties. *Aucun travail ne peut servir davantage à l'assouplissement de la main et ne peut mieux préparer à l'étude de la Fugue*. On ne saurait donc trop s'y appesantir.

Mélanges.

Divers mélanges donnant lieu à un très grand nombre de combinaisons peuvent se pratiquer avec le Contrepoint fleuri.

Rondes, fleuri, blanches, noires.

Rondes, fleuri, blanches, syncopes.

Rondes, fleuri, noires, syncopes.

L'élève peut s'exercer sur ces différents mélanges qui ne présentent pas plus de difficultés que les précédents.

CONTREPOINT A 5 PARTIES.

Note contre note et fleuri.

1°_ Les règles des mêmes espèces à 4 parties restent en vigueur. Y ajouter seulement les atténuations suivantes:

2°_ Dans l'espèce en rondes, une note peut être répétée deux fois, c'est-à-dire *entendue trois fois de suite.*

3°_ Il suffit de deux ou trois noires, ou de valeurs équivalentes, pour sauver les 5tes et les 8ves, à condition toutefois que la seconde 5te ou la seconde 8ve *n'arrive pas sur le temps fort de la mesure.*

4°_ Excepté à la première mesure, *les croisements sont tolérés partout*, y compris la dernière mesure.

5°_ Rappelons qu'on peut faire des rondes dans le Contrepoint fleuri, mais qu'autant que possible on n'en doit pas faire *plus de deux de suite* dans la même partie.

6°_ Il est bien entendu que les diverses atténuations concernant l'espèce fleurie, et motivées par l'augmentation du nombre des parties, ne sont valables *qu'au fur et à mesure que ce nombre est atteint par suite de l'entrée successive de celles-ci.*

Il devra être tenu compte de cette observation, *qui sera également applicable au Contrepoint à 6, 7 et 8 parties.*

EXERCICES.

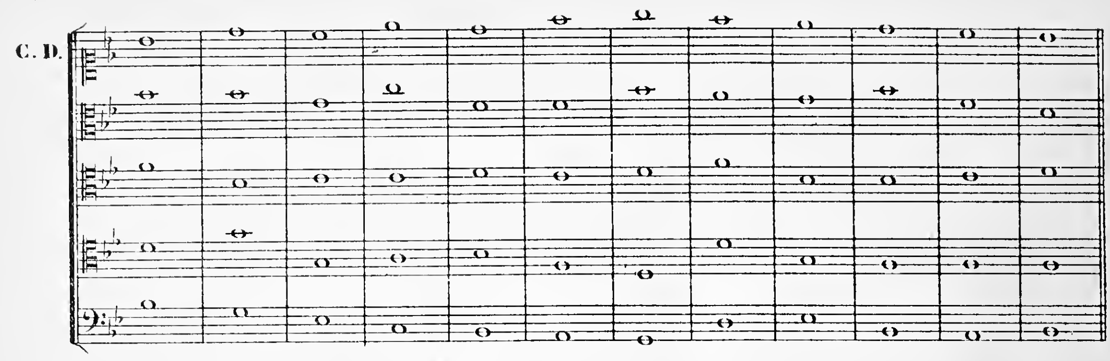
Dans tous les Contrepoints à 5, 6, 7 et 8 parties, mettre le Chant donné une fois à la basse, une fois au milieu et une fois à la partie supérieure.

Deux espèces seulement sont usitées: Rondes dans toutes les parties et fleuri dans toutes les parties, excepté celle qui contient le Chant donné.
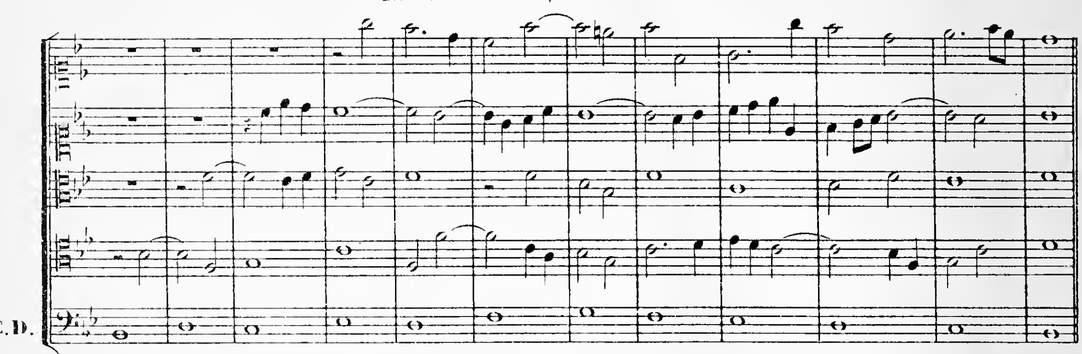
EXEMPLE COMPLET, NOTE CONTRE NOTE.
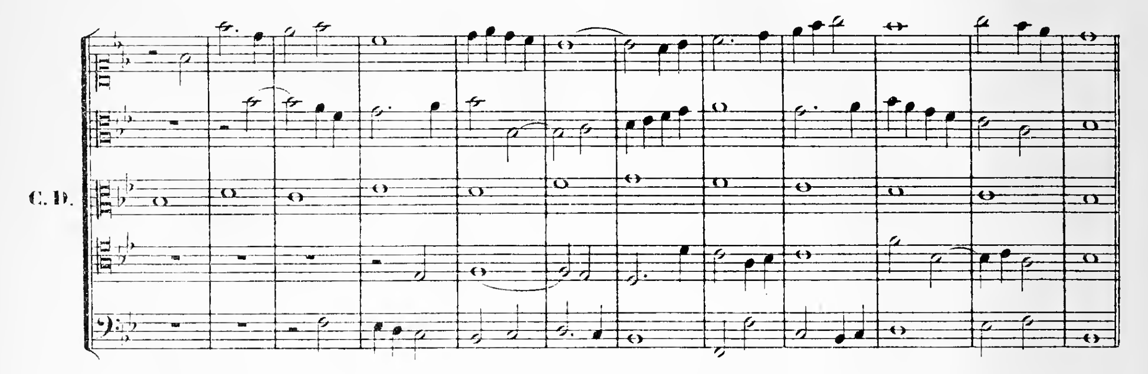
C. D.
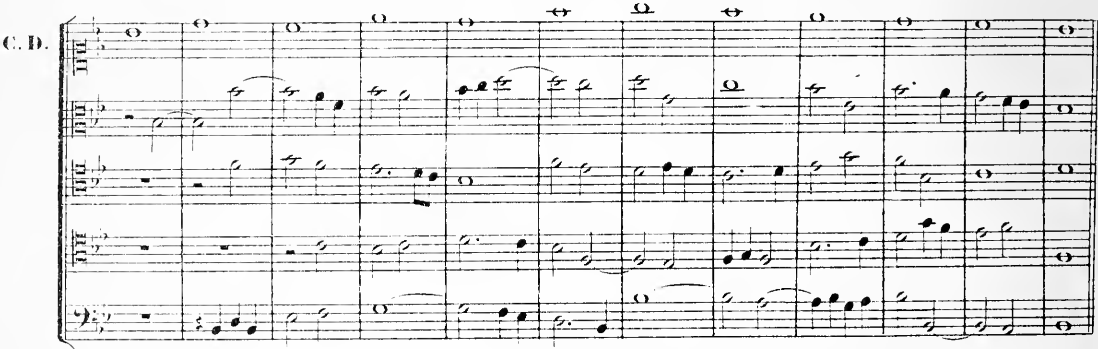
C. D.



EXEMPLE COMPLET, CONTREPOINT FLEURI.







CONTREPOINT A 6 PARTIES

Note contre note et fleuri.

1°_ Mêmes règles qu'à 5 parties. Y ajouter seulement ce qui suit:

2°_ *Par mouvement contraire*, les 8[ves] et les 5[tes] sont permises sur les temps *forts* ou *faibles* entre toutes les parties, *excepté les deux extrêmes*.

3°_ Deux quintes, *dont la seconde est diminuée*, sont permises.

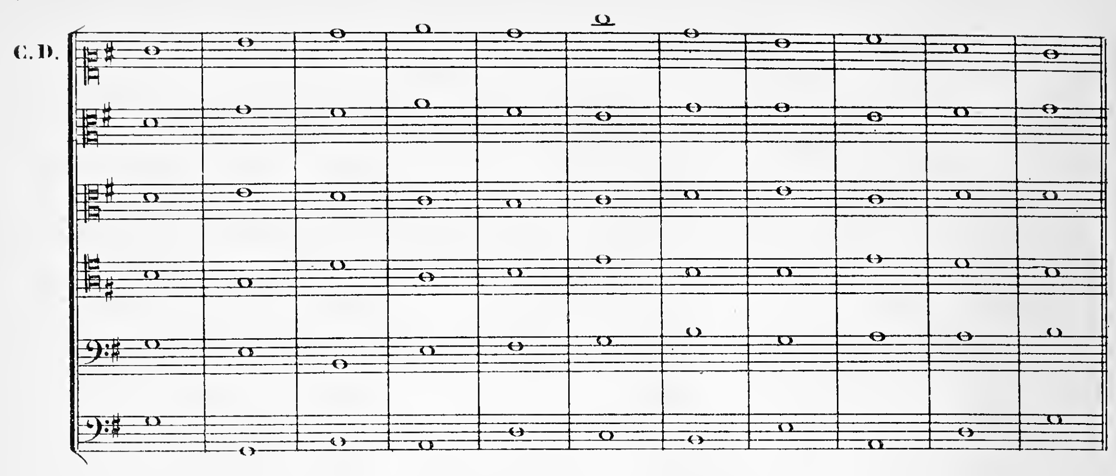
4°_ L'unisson est permis quand il arrive par mouvement contraire ou oblique.

5°_ Les 5[tes] et les 8[ves] directes entre les deux parties extrêmes restent soumises aux règles précédentes. Entre les autres parties, elles sont permises sur tous les degrés, par mouvement conjoint ou disjoint.

EXEMPLE COMPLET, NOTE CONTRE NOTE.

C. D.

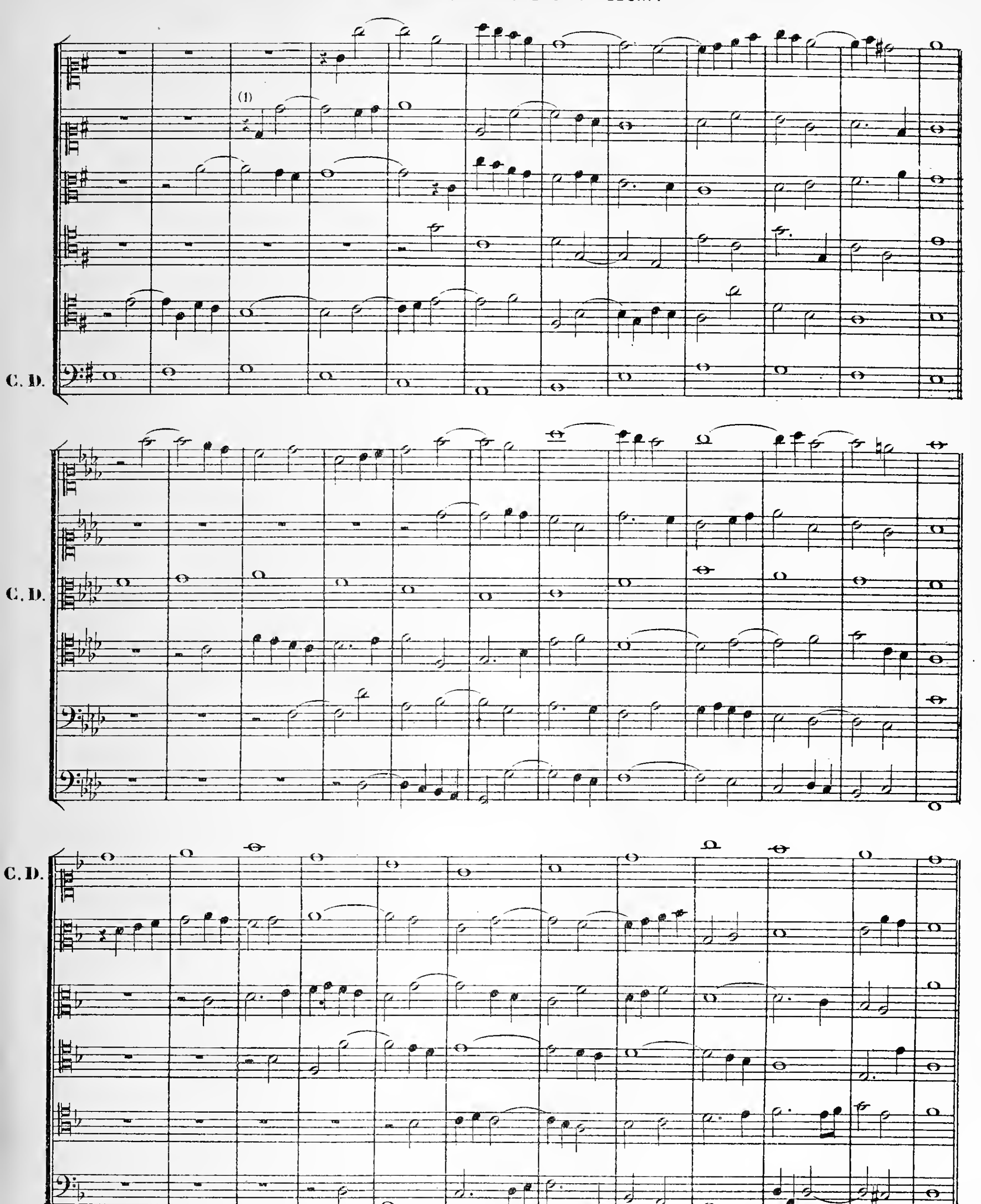
C. D.



DEUX EXEMPLES — CONTREPOINT FLEURI.

C. D.

C. D.



(1) L'entrée d'une partie en Contrepoint fleuri, dans toute mesure autre que la 1ère, peut se pratiquer en croisement et en valeur de noire, *si cette partie procède immédiatement par un saut d'8ve.*

CONTREPOINT A 7 ET A 8 PARTIES.

Note contre note et fleuri.
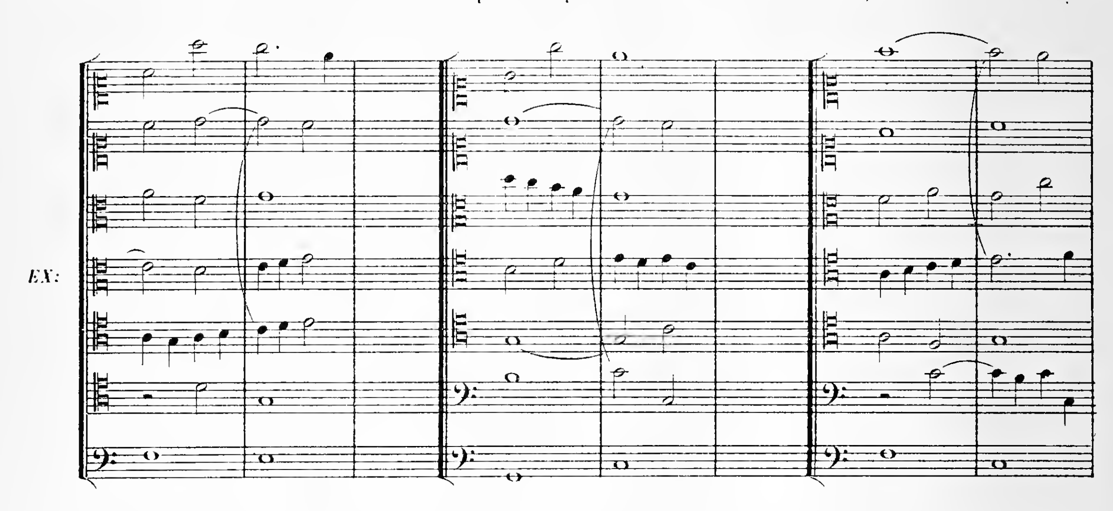
1°_ Les règles sont les mêmes qu'à 6 parties, à l'exception de ce qui suit:

2°_ Les 5tes et 8ves par mouvement contraire sont tolérées *entre toutes les parties*.

3°_ La 5te directe est tolérée dans les deux parties extrêmes quand la partie supérieure procède par degrés conjoints et que l'harmonie repose sur un des bons degrés.

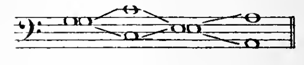
4°_ L'8ve directe est tolérée, en montant *et en descendant* entre les deux parties extrêmes, pour terminer, sur l'accord de la tonique.

5°_ On peut faire entendre à la fois *la note qui retarde* et *la note retardée*, à la condition toutefois qu'il y ait entre elles une distance d'au moins une 9e, produite par mouvement contraire et conjoint.



6°_ Les changements de position ou d'état de l'accord détruisent les fautes de 5tes et d'8ves *si elles sont séparées par une mesure*.

7°_ Entre les deux parties les plus graves seulement on peut aller *de l'8ve à l'unisson* et réciproquement:



8°_ L'unisson est toléré, par mouvement semblable ascendant, entre deux parties, si l'une des deux est *la basse* et l'autre la *note sensible*;

EX:

9°_ Dans le Contrepoint fleuri de ces deux espèces, la valeur de rondes pourra être plus souvent employée que dans les espèces précédentes, et *plusieurs fois de suite dans la même partie*. Cela devient même nécessaire, afin d'éviter qu'avec un aussi grand nombre de parties sans cesse en mouvement, le Contrepoint ne devienne sautillant *et ne perde de la gravité de style* qui doit caractériser ce genre de composition.

10°_ L'intervalle de 6te maj. est toléré.

11°_ On ne devra, bien entendu, user de toutes les licences ci-dessus signalées qu'avec la plus grande sobriété possible.

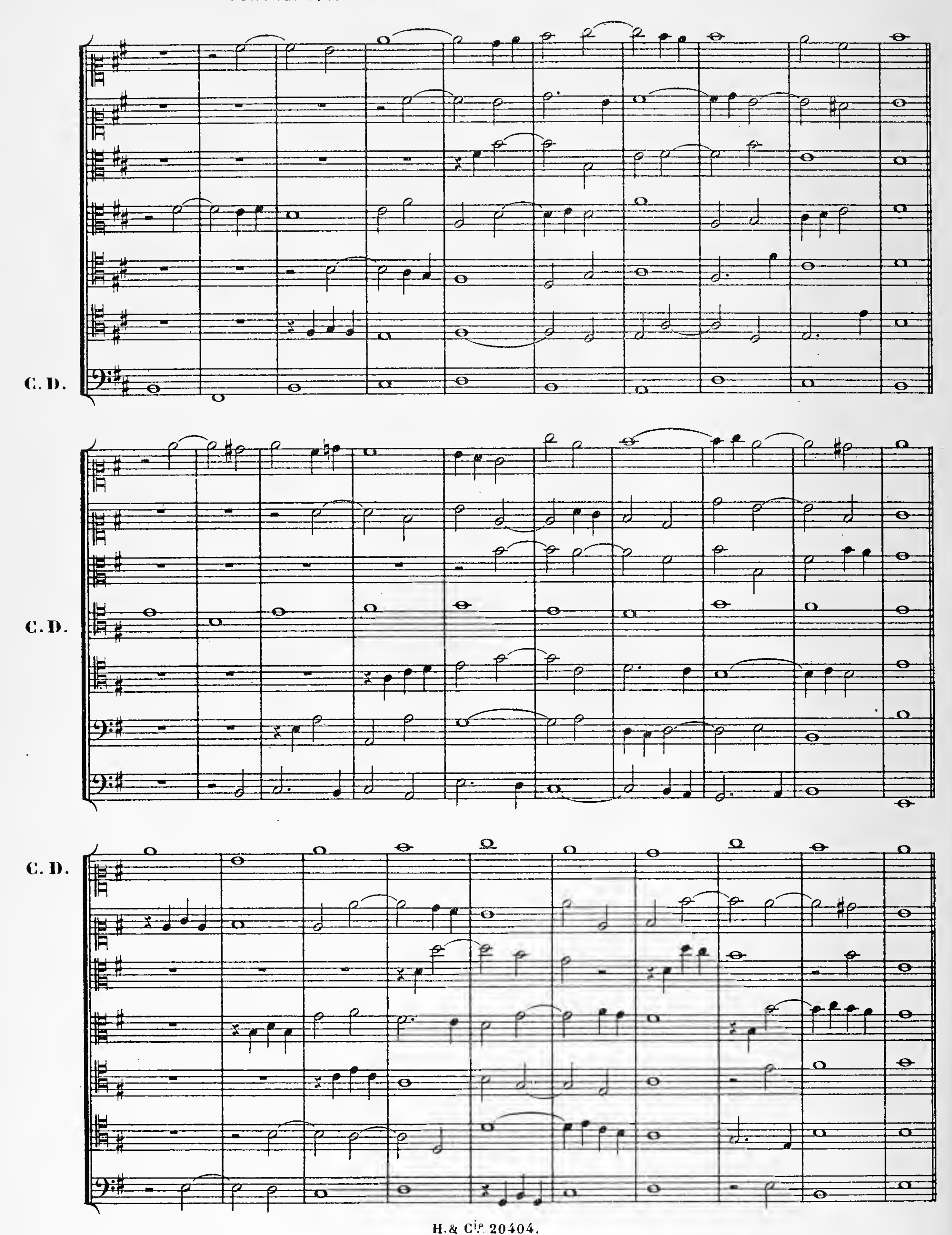
CONTREPOINT A 7 PARTIES NOTE CONTRE NOTE _ EXEMPLE COMPLET.

C. D.

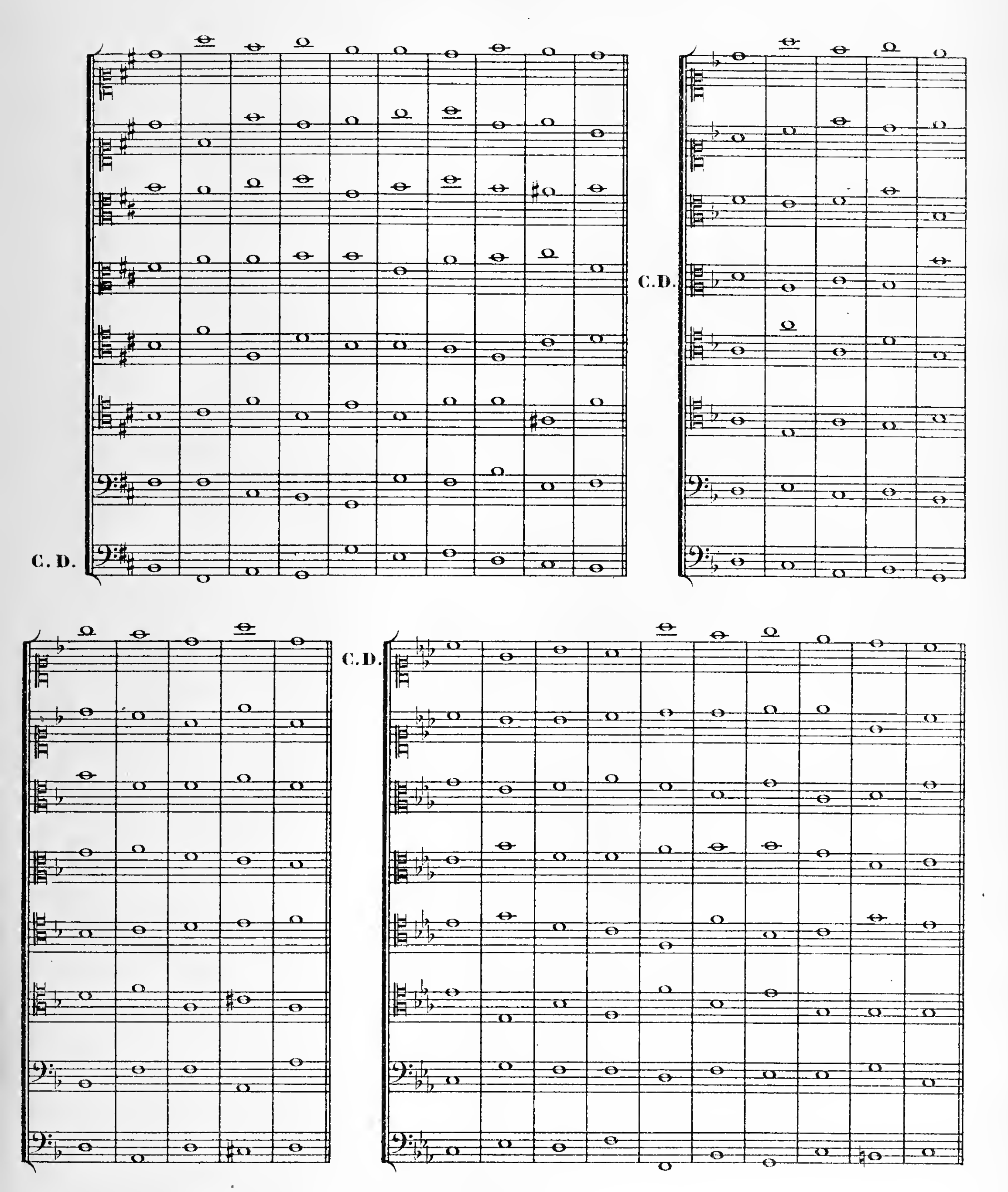
C. D.

C. D.

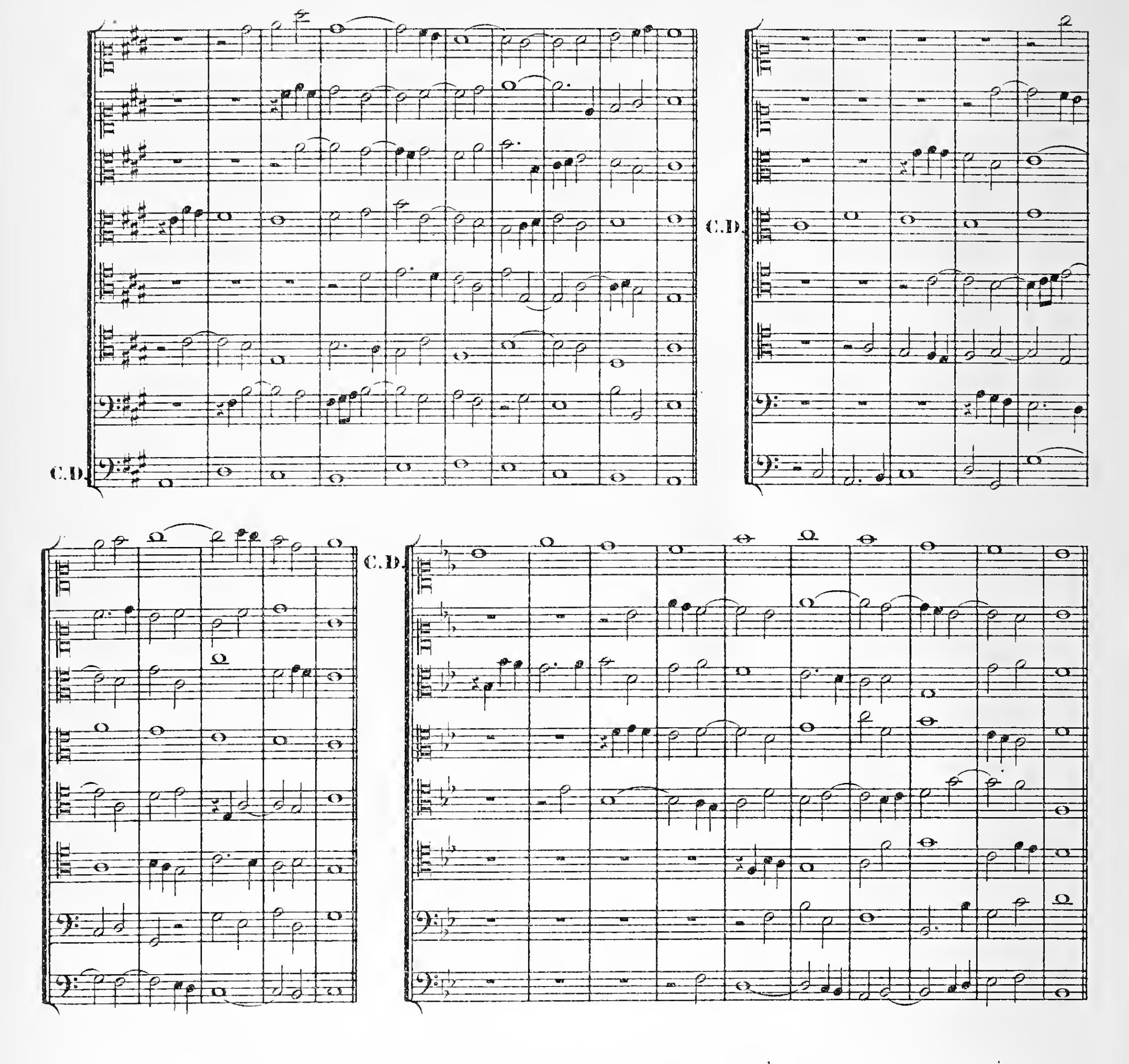
CONTREPOINT A 7 PARTIES FLEURI _ EXEMPLE COMPLET.



CONTREPOINT A 8 PARTIES NOTE CONTRE NOTE _ EXEMPLE COMPLET.



CONTREPOINT A 8 PARTIES FLEURI _ EXEMPLE COMPLET.



REMARQUE SUR LES VALEURS CHOISIES ET A CHOISIR POUR LES THÈMES DES CHANTS DONNÉS.

Si jusqu'ici j'ai fait choix de la valeur de rondes pour établir les thèmes des Chants donnés, c'est que cette valeur se prête plus qu'aucune autre à la réalisation des combinaisons variées que présentent les diverses espèces de Contrepoint que nous avons étudiées jusqu'ici. Ce n'est pas à dire qu'on ne puisse s'exercer sur des Chants donnés composés *d'autres valeurs,* par exemple celle de ronde pointée (mesure à $\frac{3}{2}$) ou celle de deux rondes (mesure à $\frac{4}{2}$).

L'élève ne peut que profiter en reprenant quelques uns des Contrepoints précédents, et en s'y exerçant, sous la forme du Contrepoint fleuri, avec ces nouvelles valeurs, dont nous allons du reste nous servir exclusivement pour le Contrepoint à deux chœurs.

CONTREPOINT FLEURI A 8 PARTIES ET A 2 CHŒURS.

Ce Contrepoint offre un intéret très particulier en ce qu'il forme à la fois un tout, et que ce tout est subdivisé en deux groupes indépendants, de quatre voix chacun, se répondant, s'alternant, s'unissant enfin et se confondant dans une plénitude de sonorité remplie de majesté et de grandeur.

Chacun des deux chœurs doit, pour ainsi dire, former une harmonie complète se suffisant à elle-même.

Pour que l'effet soit vraiment imposant, il ne doit pas y avoir de solution de continuité, c'est-à-dire qu'un des deux chœurs ne doit jamais terminer une période sans que l'autre chœur ne vienne en quelque sorte se souder à lui par des entrées partielles ou totales. _Il ne faut pourtant point considérer cela comme une condition absolue._

Les deux chœurs peuvent commencer en alternant, mais généralement ils commencent ensemble, se séparent, puis se réunissent pour la conclusion.

On peut s'exercer à cette forme très noble de Contrepoint avec des Chants donnés formant la basse de chacun des deux chœurs, ou sans Chant donné.
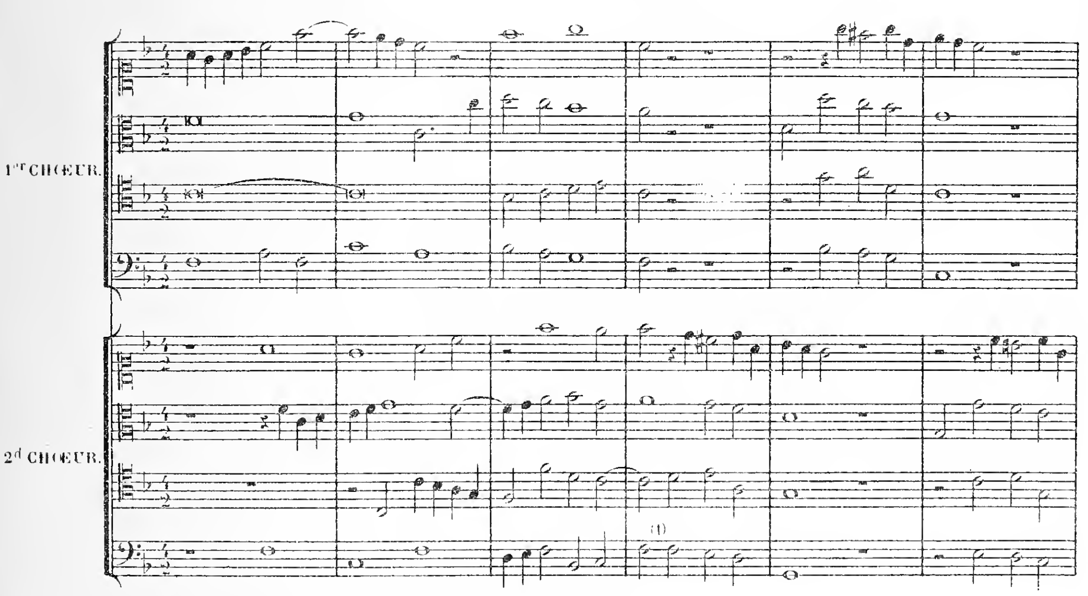
Les règles sont les mêmes que pour le Contrepoint fleuri à 8 parties, avec cette distinction que les valeurs sont d'un caractère plus large et appartiennent, comme on l'a remarqué plus haut, aux mesures $\frac{4}{2}$ et $\frac{3}{2}$ Le sentiment peut, doit même avoir un caractère plus moderne; les marches d'harmonie y peuvent être employées; les modulations sont plus fréquentes, et la cadence finale comporte presque toujours une 4[te] et 6[te], dans les conditions antérieurement prescrites.

On voit que, tout en conservant le style sévère du Contrepoint que nous avons pratiqué jusqu'ici, il y a un pas en avant vers l'émancipation et vers l'art moderne, *pas que la Fugue nous aidera à franchir tout-à-fait*.

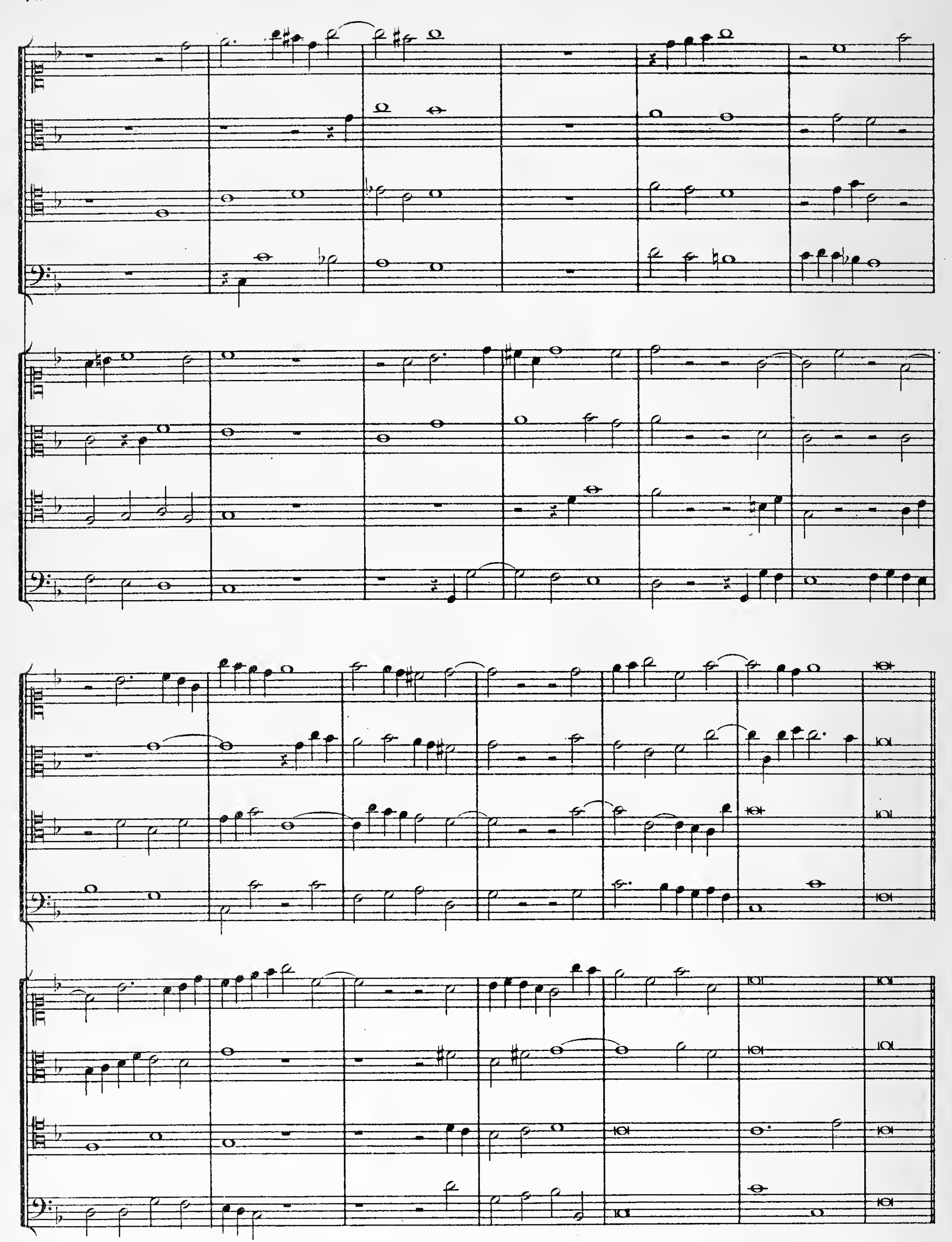
L'élève doit s'exercer assez longtemps sur cette espèce de Contrepoint; elle lui offrira un intérêt qui attachera beaucoup son esprit et qui contribuera à la fois à l'assouplissement de sa main et à l'élévation de son style.

EXEMPLES.

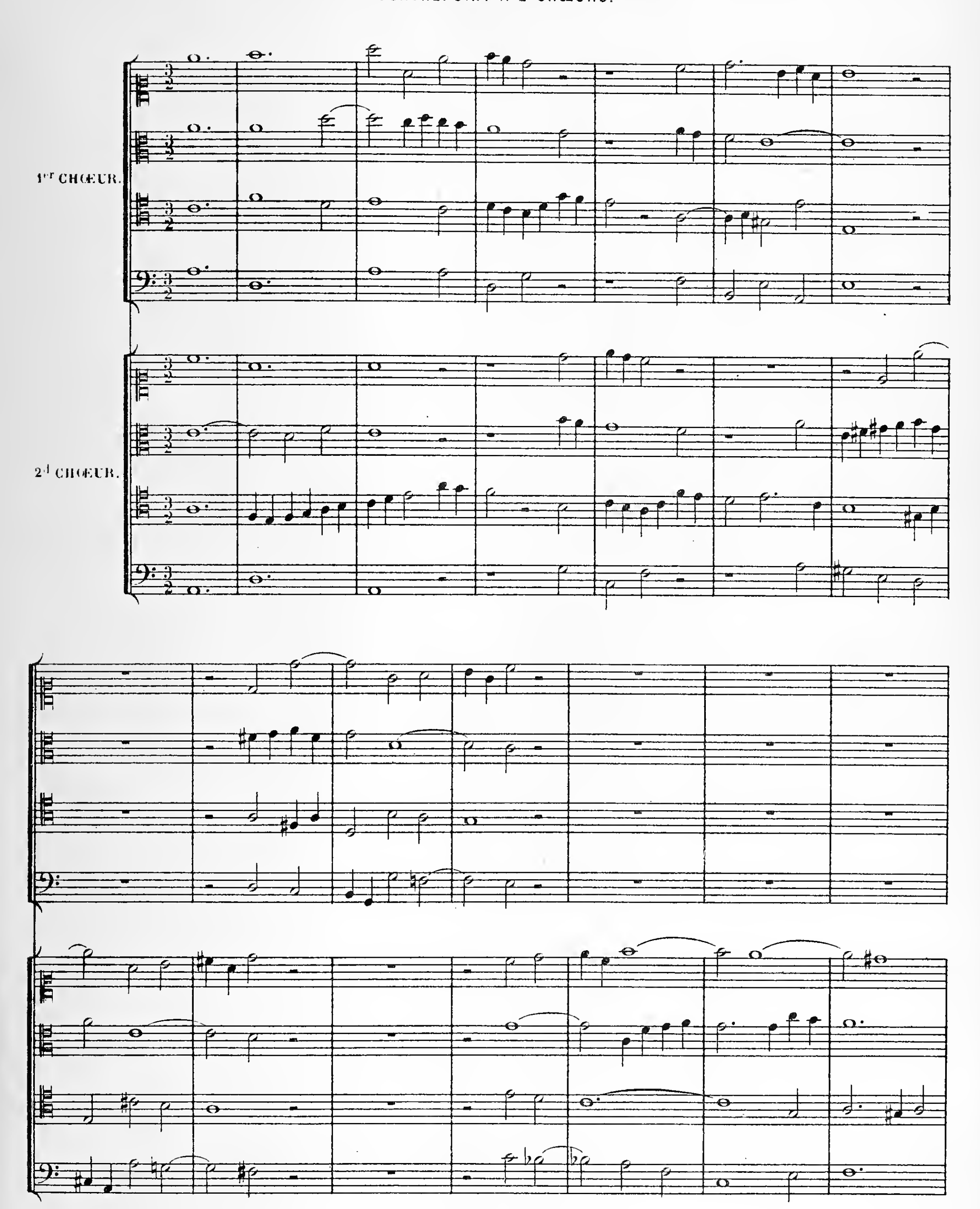
CONTREPOINT A 2 CHŒURS.
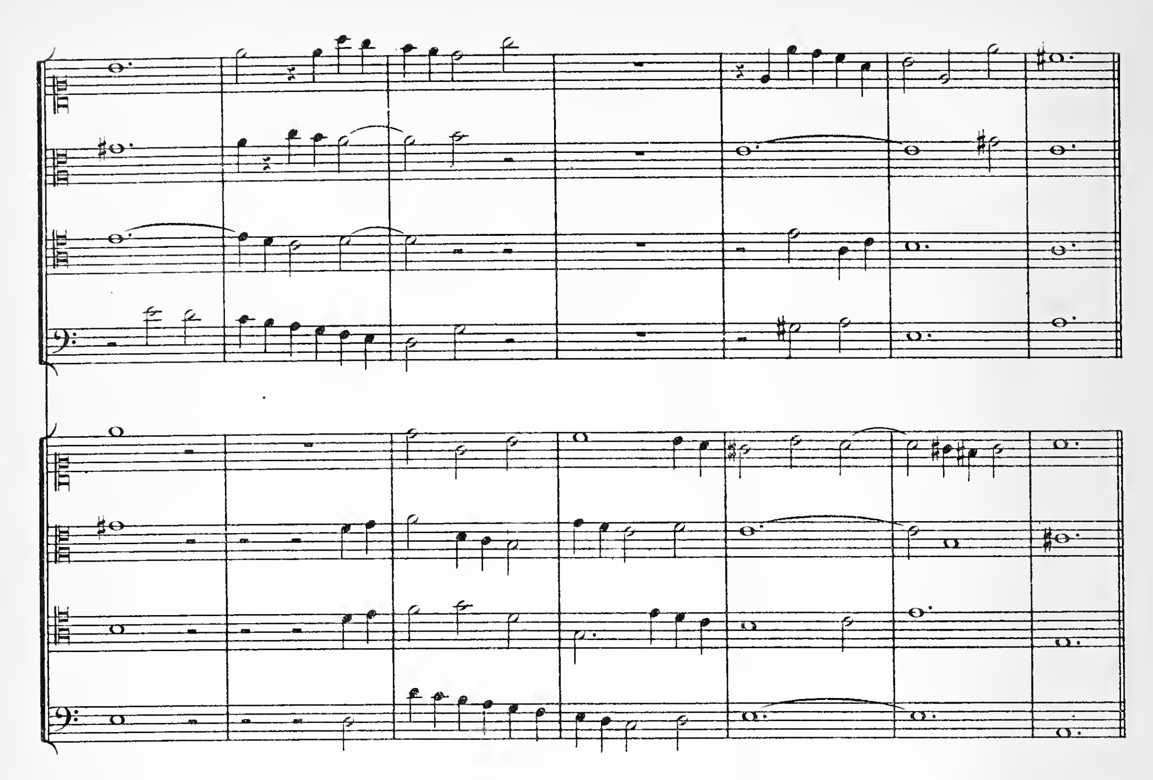


(1) La répétition de la blanche s'explique ici, étant le début d'un fragment nouveau.



CONTREPOINT A 2 CHŒURS.





On voit par les deux exemples qui précèdent quel intéret offre cette espèce de Contrepoint, combien les parties peuvent se mouvoir avec souplesse et indépendance, quel caractère il convient de lui donner, et l'effet puissant qui doit résulter à l'exécution d'une telle disposition vocale. _C'est l'art Choral dans toute sa splendeur.

On peut écrire à un plus grand nombre de parties _ quelques maîtres l'ont fait_ mais l'effet n'en est pas plus grand et on peut dire que c'est presque toujours au détriment de la pureté de l'écriture.

EXERCICES.

S'exercer avec des Chants donnés d'abord, qui serviront de basse à chacun des deux chœurs, et ensuite sans Chant donné, c'est-à-dire en composant toutes les parties.
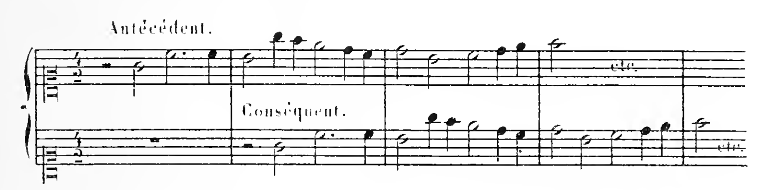
FIN DE LA 1re PARTIE.

2e PARTIE.
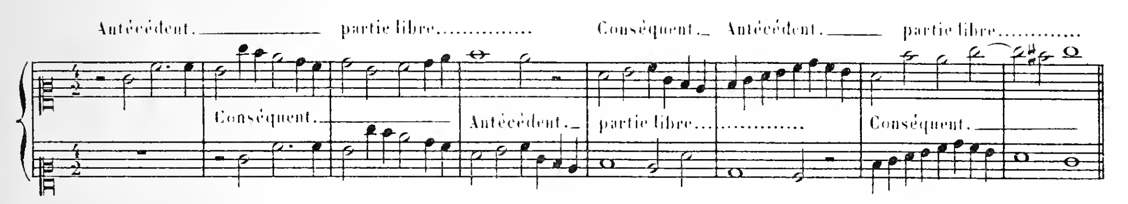
IMITATIONS.

On appelle *Imitation* la reproduction à un intervalle quelconque, par une partie, d'une période, d'un fragment proposés par une autre partie.

La partie qui propose s'appelle *antécédent*; l'autre, *conséquent*.



Le *conséquent* ne répond pas toujours complètement à l'*antécédent* et peut devenir *antécédent* à son tour.



L'imitation est *régulière* quand les intervalles qui la composent sont *exactement* semblables à ceux de la partie qui a proposé, c'est-à-dire quand on répond par exemple à une 3^ce majeure par une 3^ce majeure, à une 2de mineure par une 2de mineure, ainsi de suite; elle est *irrégulière* quand cette condition n'existe pas et qu'on répond par exemple à une 2de mineure par une 2de majeure, etc...

Il y a plusieurs sortes d'imitations:

1º L'imitation par mouvement semblable.
2º L'imitation par mouvement contraire.
3º L'imitation par mouvement rétrograde.
4º L'imitation par augmentation.
5º L'imitation par diminution.
6º L'imitation par contretemps.
7º L'imitation interrompue.
8º L'imitation périodique.
9º L'imitation canonique.

On en pourrait peut-être trouver d'autres; celles-là du moins sont les plus importantes et les plus usitées.

Le *style* employé est celui du *Contrepoint à deux Chœurs*.

1º _IMITATION PAR MOUVEMENT SEMBLABLE, A 2 PARTIES.

Cette imitation peut se faire à l'unisson, à tous les intervalles supérieurs et inférieurs, et à l'8ve



EXEMPLES.

A L'UNISSON.
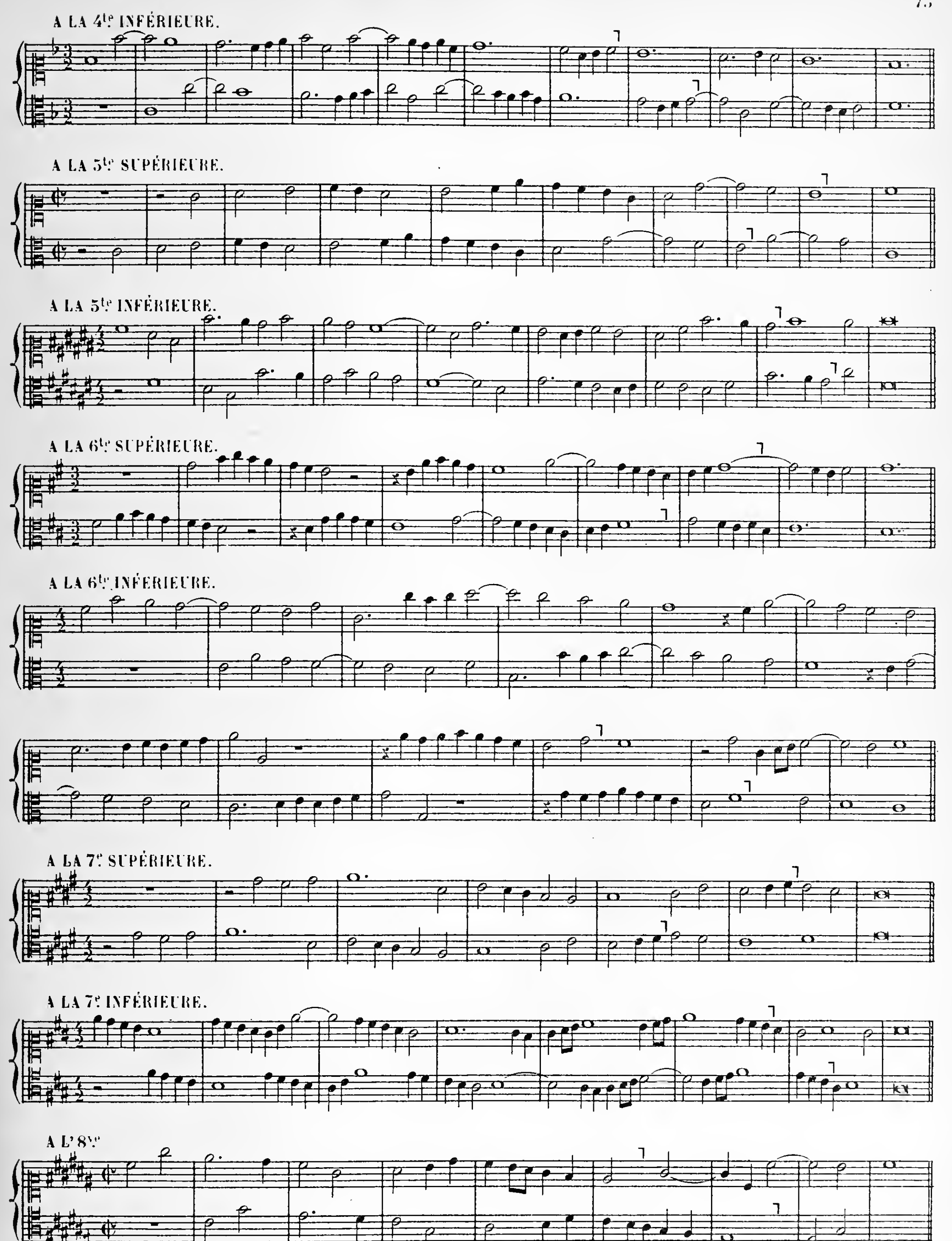
A LA 2de SUPÉRIEURE.

A LA 2de INFÉRIEURE.

A LA 3ce SUPÉRIEURE.

A LA 3ce INFÉRIEURE.

A LA 4te SUPÉRIEURE.


A LA 4te INFÉRIEURE.
A LA 5te SUPÉRIEURE.
A LA 5te INFÉRIEURE.
A LA 6te SUPÉRIEURE.
A LA 6te INFÉRIEURE.
A LA 7e SUPÉRIEURE.
A LA 7e INFÉRIEURE.
A L'8ve

EXERCICES.

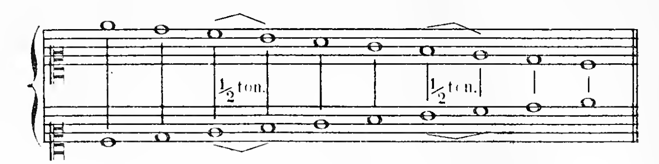
Faire une Imitation à l'unisson, une à chaque intervalle supérieur et inférieur de la gamme, et une à l'8ve. Les exemples ci-dessus serviront de modèles.

2° _ IMITATION PAR MOUVEMENT CONTRAIRE, A 2 PARTIES.

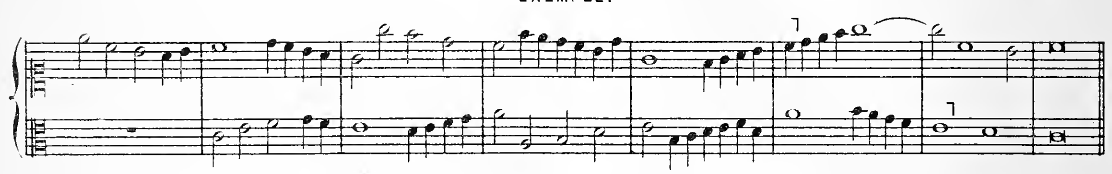
Cette imitation est *régulière* ou *irrégulière*, selon que le rapport des intervalles, comme il a été dit plus haut, est exactement semblable ou non.

Pour faciliter le travail de ces imitations, on établit des gammes en sens inverse qui sont un guide sûr et qui indiquent ce que doit être le *conséquent* par rapport à l'*antécédent:*

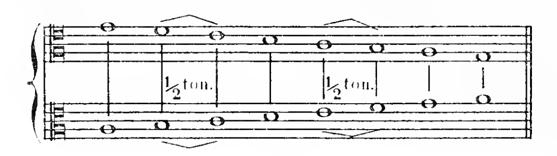
GAMME POUR IMITATION RÉGULIÈRE, PAR MOUVEMENT CONTRAIRE.
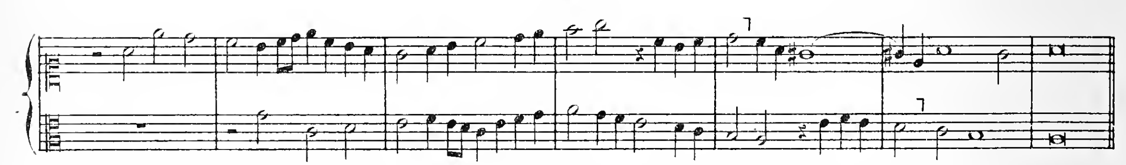


EXEMPLE.



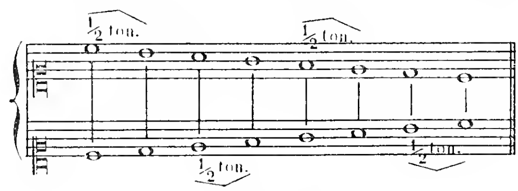
AUTRE GAMME POUR LA MÊME IMITATION, DANS LE MODE MINEUR.
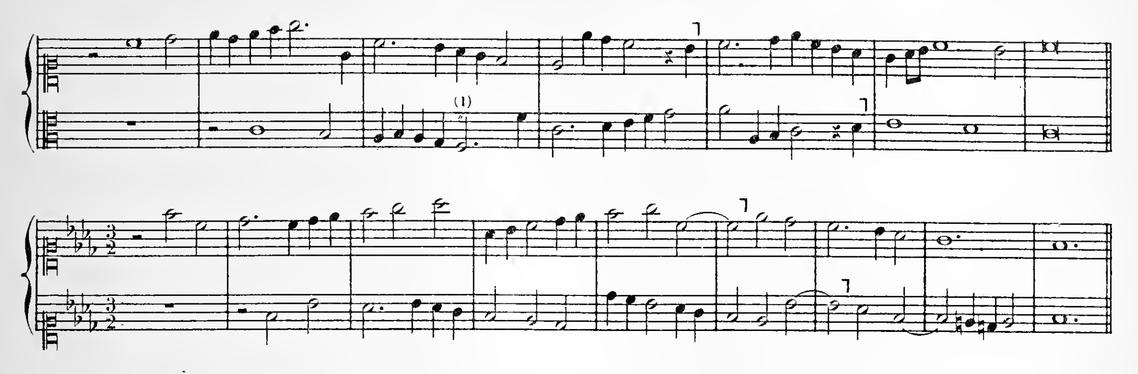


EXEMPLE.



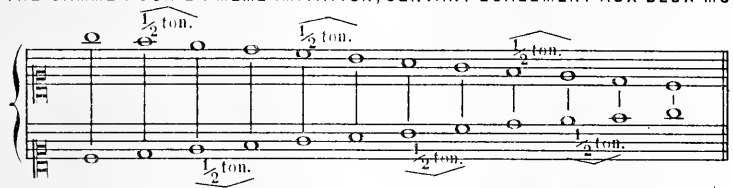
GAMME POUR IMITATION IRRÉGULIÈRE PAR MOUVEMENT CONTRAIRE, SERVANT AUX DEUX MODES.
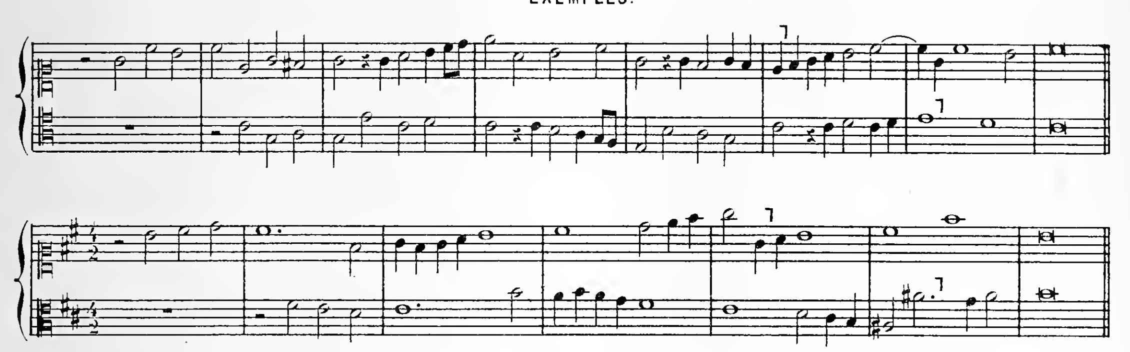


EXEMPLES.



AUTRE GAMME POUR LA MÊME IMITATION, SERVANT ÉGALEMENT AUX DEUX MODES.



EXEMPLES.



EXERCICES.
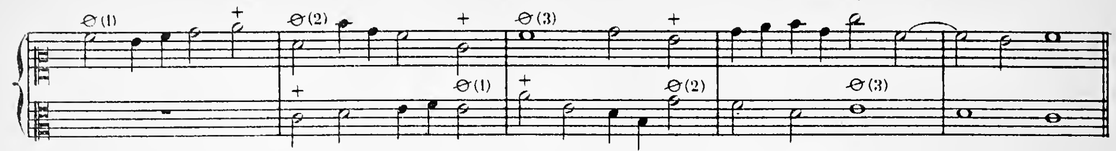
A partir d'ici jusqu'à la fin des imitations à deux parties, il suffira que l'élève fasse *un* exemple de chaque espèce, afin de savoir en quoi consiste ce travail, qui est plutôt un travail de patience et de combinaisons qu'un travail purement musical. Dans certaines compositions on peut pourtant trouver l'utilisation heureuse de ces ressources, *si elles sont employées discrètement et mises au service de thèmes saillants et caractéristiques.*

3º_IMITATION PAR MOUVEMENT CONTRAIRE RÉTROGRADE, A 2 PARTIES.

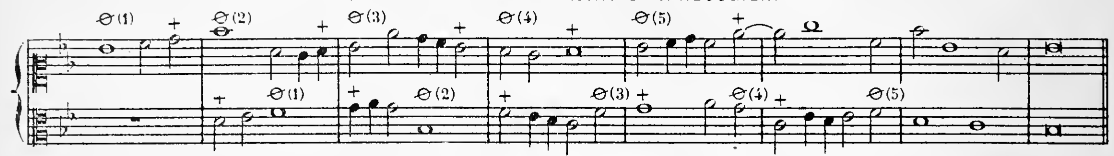
Tout ce qui précède s'applique à cette imitation, qui peut se faire, soit *mesure par mesure*, soit *période par période.* On imite la phrase ou le fragment de phrase en commençant par la dernière note et en rétrogradant jusqu'à la première par mouvement contraire. Les exemples suivants en feront comprendre clairement le mécanisme.

(1) Dans ces travaux d'imitations, on peut quelquefois faire dépasser aux voix, *dans une limite modérée,* leur tessiture ordinaire.
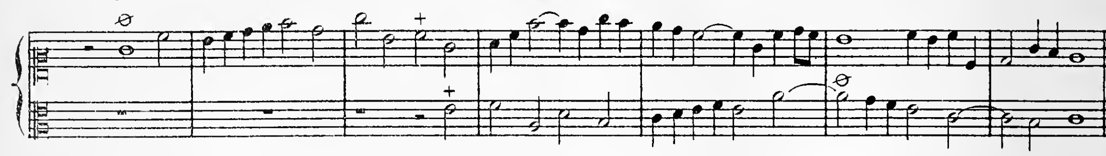
EXEMPLE D'UNE IMITATION RÉGULIÈRE PAR MOUVEMENT CONTRAIRE RÉTROGRADE, MESURE PAR MESURE.



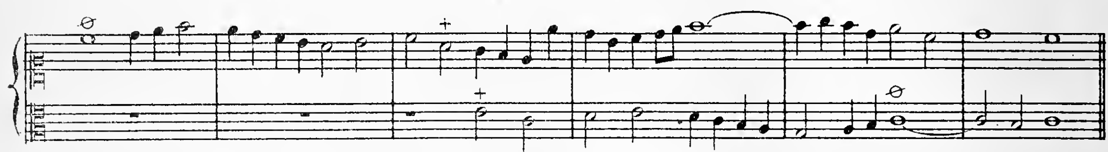
EXEMPLE DE LA MÊME IMITATION IRRÉGULIÈRE.



EXEMPLE D'UNE IMITATION RÉGULIÈRE PAR MOUVEMENT CONTRAIRE RÉTROGRADE, PÉRIODE PAR PÉRIODE.
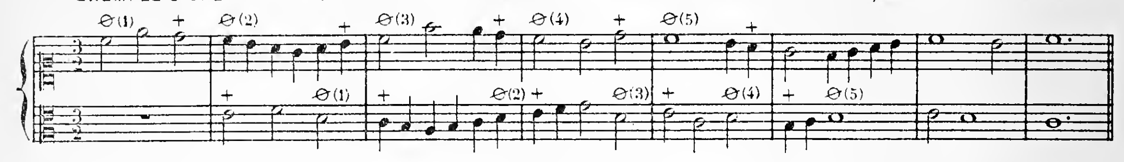


EXEMPLE DE LA MÊME IMITATION IRRÉGULIERE.



On remarquera que ce qui précède ne concerne que l'imitation par mouvement *contraire* rétrograde; celle par mouvement *semblable* rétrograde est moins difficile à traiter et peut se pratiquer avec tous les intervalles; nous en voyons ci-dessous un seul exemple, suffisant du reste pour en montrer la contexture à l'élève.

EXEMPLE D'UNE IMITATION IRRÉGULIÈRE PAR MOUVEMENT SEMBLABLE RÉTROGRADE; MESURE PAR MESURE.
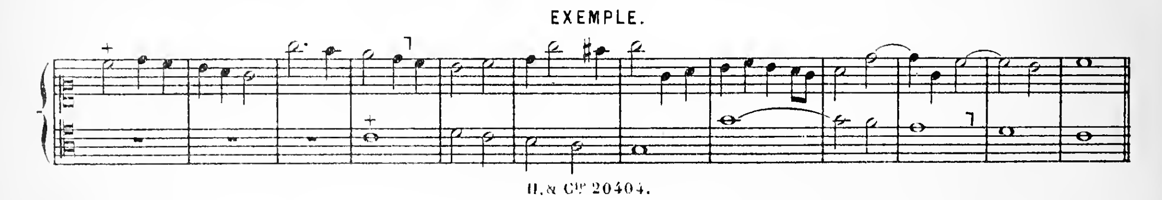


EXERCICES.

Faire, comme il vient d'être indiqué, *un* exemple de chaque espèce d'imitation par mouvement *contraire* rétrograde. Quant à celles par mouvement *semblable* rétrograde, l'élève peut également s'y exercer, bien que présentant une difficulté moindre.

4º _ IMITATION PAR AUGMENTATION.

Cette imitation se fait en augmentant la valeur de chacune des notes de la partie qui a proposé.
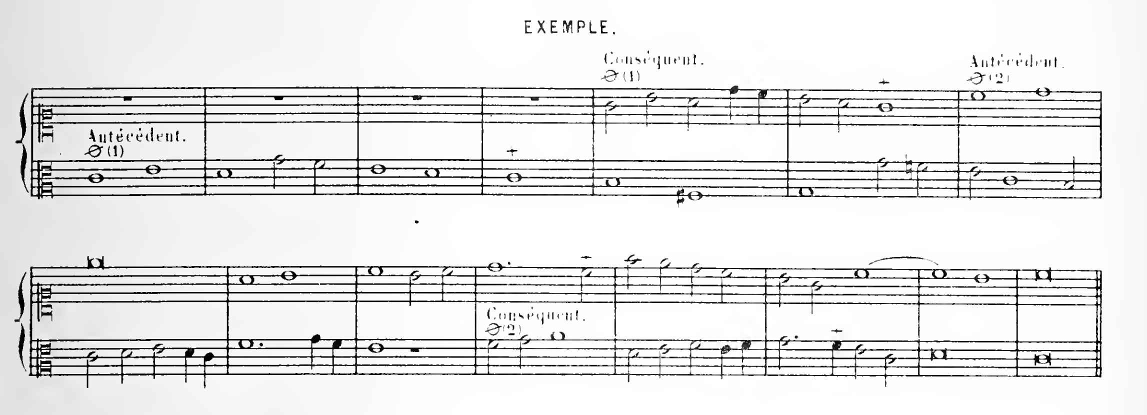
EXEMPLE.



5º _ IMITATION PAR DIMINUTION.

Cette imitation se fait en diminuant la valeur de chacune des notes de la partie qui a proposé.
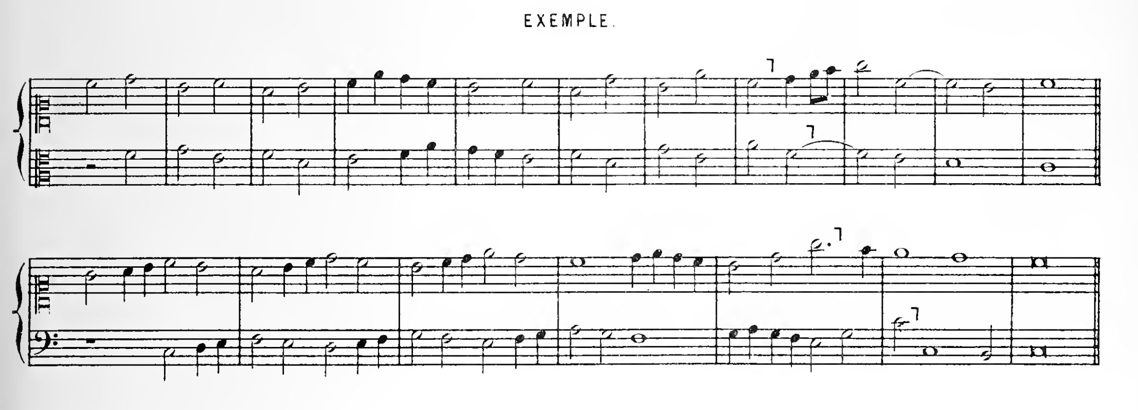
EXEMPLE.



6º _ IMITATION PAR CONTRETEMPS.

Cette imitation est celle où le conséquent répond aux valeurs accusant des temps forts ou des parties fortes de temps, par des valeurs accusant les temps faibles ou les parties faibles de temps, et réciproquement.
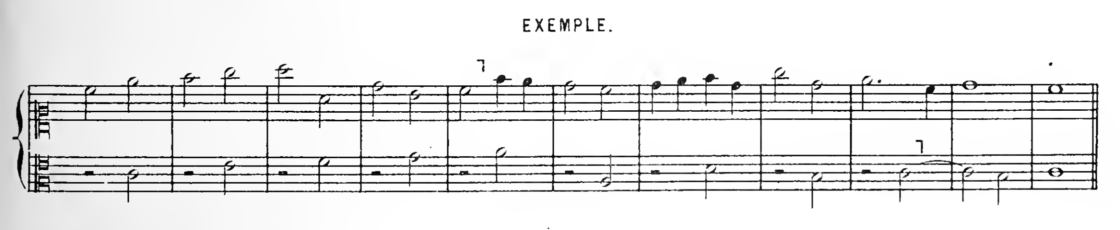
EXEMPLE.



7º _ IMITATION INTERROMPUE.

Dans cette imitation, on interrompt toutes valeurs de l'antécédent par des silences de même durée.
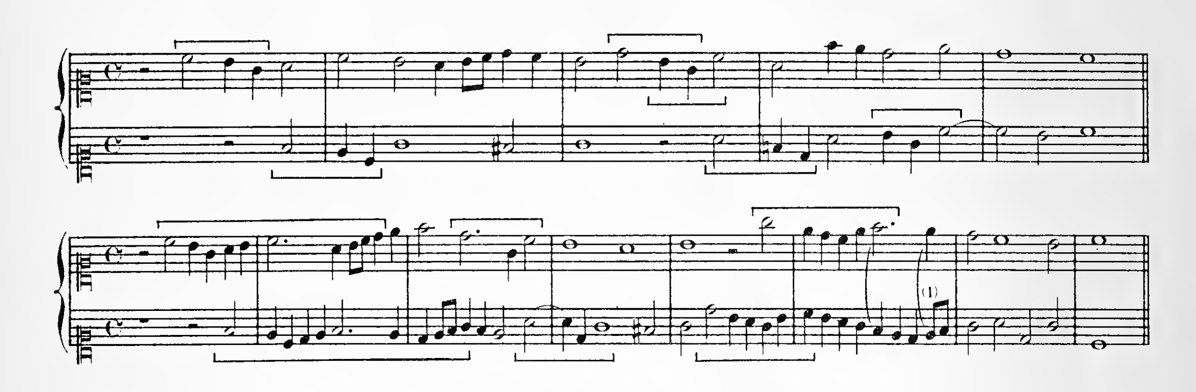
EXEMPLE.



8º _ IMITATION PÉRIODIQUE.

Cette imitation est celle dont il a déjà été question au début de la seconde partie, c'est-à-dire où le *conséquent* ne répond qu'à une partie de l'*antécédent,* et peut même devenir *antécédent* à son tour.

Voir l'exemple que j'ai donné plus haut, page 73, auquel on peut ajouter les deux exemples suivants de Cherubini:
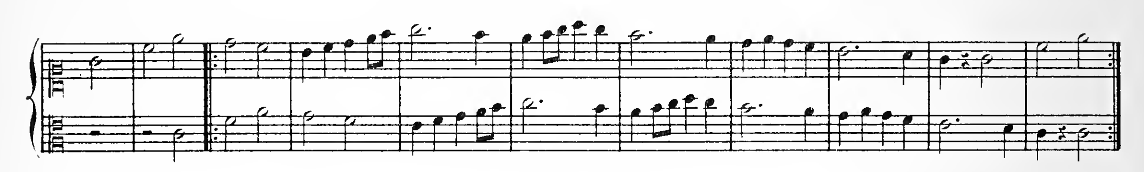


9º _ IMITATION CANONIQUE.

L'imitation canonique n'est autre chose qu'une imitation se continuant *sans interruption* jusqu'à la Coda, et même se continuant à l'infini par une combinaison permettant de revenir toujours de la fin au commencement. On a appelé ces sortes d'imitations du nom général de: *Canons.*

L'imitation canonique est *finie,* lorsqu'elle se termine par une Coda; elle est *infinie* lorsqu'elle peut recommencer sans s'arrêter jamais. Les imitations à tous les intervalles, donnés comme exemples au commencement de cette seconde partie, sont en réalité des imitations canoniques *finies.* Il est inutile d'en redonner ici de nouveaux modèles. Il suffit de présenter une combinaison d'imitation canonique *infinie.*

EXEMPLE D'IMITATION CANONIQUE INFINIE.



EXERCICES.

Faire un exemple de chacune des imitations dont il vient d'être parlé: par *augmentation,* par *diminution,* par *contretemps, interrompue, périodique, canonique infinie.*

Si cela est nécessaire, l'élève pourra augmenter le nombre des exercices indiqués ici jusqu'à ce que sa main soit devenue souple et habile dans le maniement de ces diverses combinaisons.

(1) Il y a peut-être ici une petite négligence, qui peut du reste s'expliquer en supposant deux accords: celui de Fa et celui de Ré.

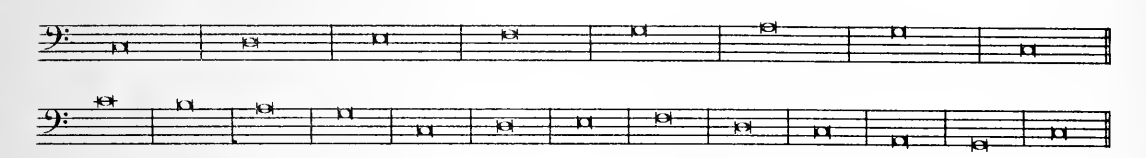
Imitations à plus de deux parties.

Toutes les espèces d'imitations que nous venons d'étudier peuvent trouver leur emploi à un plus grand nombre de parties. La plupart, comme je l'ai observé déjà et comme on a pu le voir, ne présentent guère qu'un intérêt de combinaisons. L'élève peut et doit cependant s'y exercer (ce qui précède lui fournit les éléments de ce travail). Mais nous nous bornerons à traiter ici des imitations principales présentant un intérêt musical réel, c'est-à-dire:

1° A 3 parties, avec deux parties en imitation sur un Chant donné.
2° A 3 parties, avec imitation canonique dans les trois parties (c'est-à-dire sans Chant donné).
3° A 4 parties, avec deux parties en imitation sur un Chant donné et une partie ad libitum.
4° A 4 parties, avec trois parties en imitation sur un Chant donné.
5° A 4 parties, avec imitation canonique dans les quatre parties.
6° A 5, 6, 7 et 8 parties, avec et sans Chant donné et avec toutes les parties en imitation, ou en y mélangeant des parties ad libitum.

Comme curiosité, on pourra lire à la fin de ce chapitre un Contrepoint régulier en *imitation inverse contraire*, à huit parties et deux chœurs, extrait du Traité de Cherubini. On verra jusqu'où peut aller l'art de la combinaison, mais on verra aussi qu'une telle musique est plutôt faite pour les yeux que pour les oreilles.
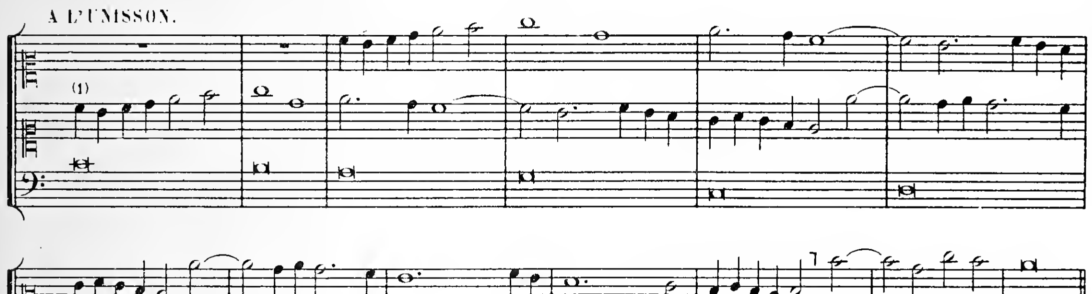
Pour faire toutes les imitations *qui comportent un Chant donné*, je prends simplement deux thèmes d'*Azzopardi*, consacrés par l'usage, et très propres à ce genre de travail. L'élève s'en servira également pour les exercices qui lui seront indiqués. Voici ces deux thèmes:
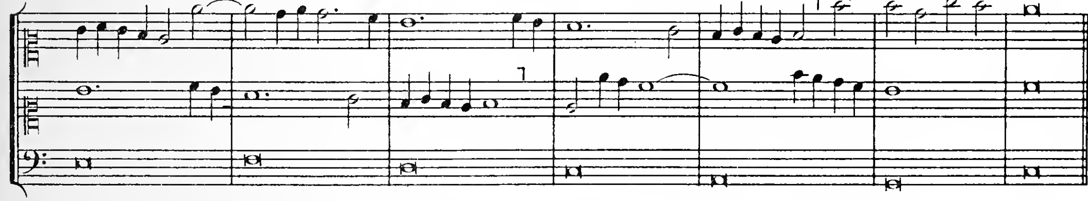


1° _ A 3 PARTIES, DONT DEUX EN IMITATION SUR UN CHANT DONNÉ.
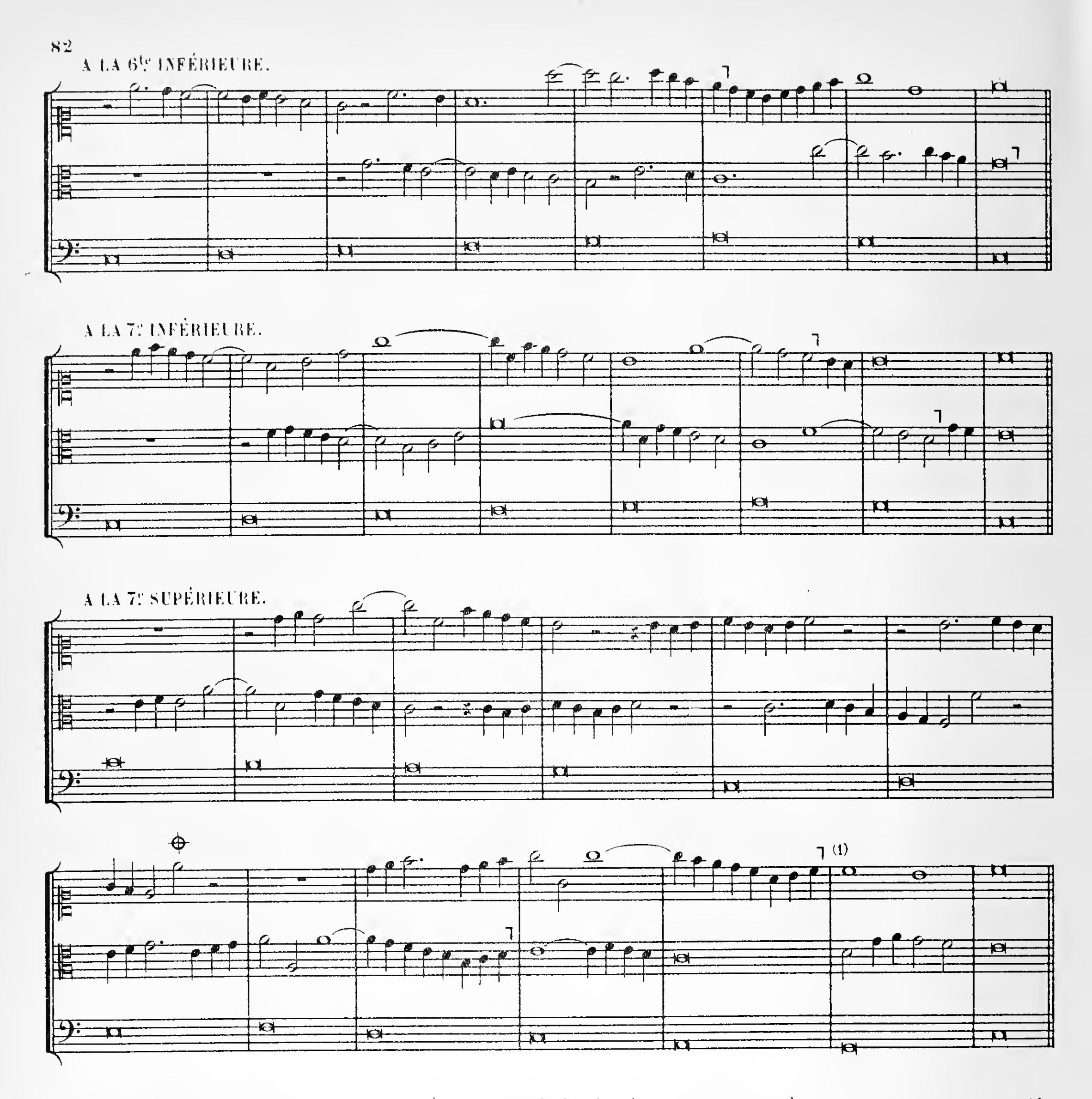
EXEMPLES.

A L'UNISSON.





(1) Il n'y a pas d'inconvénient à commencer ces imitations sur le premier temps; néanmoins, le début par un silence est presque toujours préférable. Nous le faisons ici pour donner à l'élève des exemples de tout ce qui est possible.



Dans l'exemple précédent, au signe ⊕, on voit l'imitation interrompue pendant toute une mesure; *cette manière de procéder est excellente.* On peut également, comme on l'a remarqué à deux parties, intervertir le rôle de chaque partie en faisant du *conséquent l'antécédent*, et vice versa. Ces observations sont applicables à toutes les imitations qui vont suivre; je ne les renouvellerai donc pas.
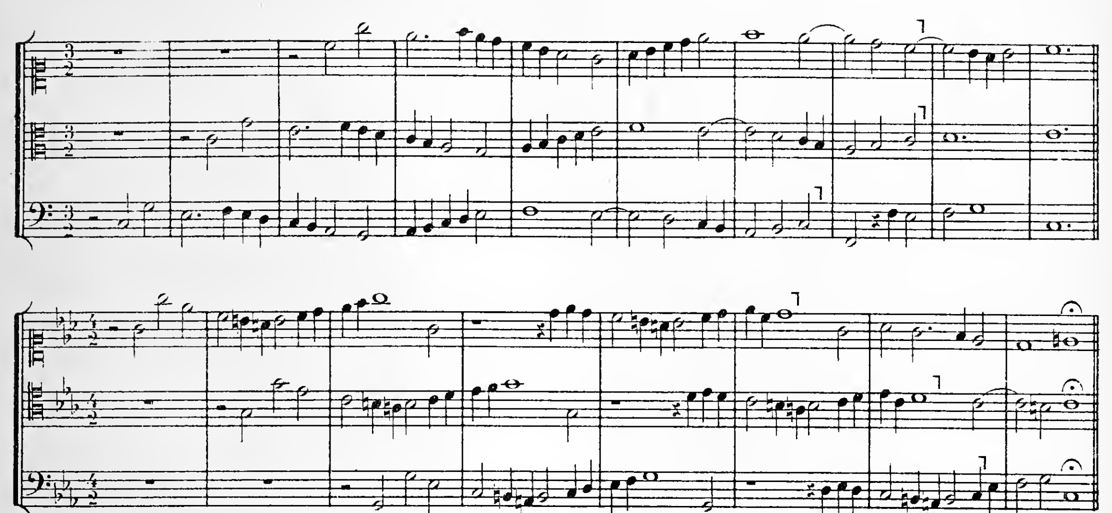
EXERCICES.

Faire une imitation à l'unisson, une à chaque intervalle supérieur et inférieur, et une à l'8ve, en se servant, comme nous l'avons fait dans les quatre exemples précédents, des deux Chants d'*Azzopardi*.

(1) Voici un exemple où, pour prolonger l'imitation le plus loin possible, la répétition de la note qui forme retard est d'un excellent effet, et parfaitement permise.

2°. _ A 3 PARTIES, AVEC IMITATION CANONIQUE DANS LES 3 PARTIES.

EXEMPLES.



3°. _ A 4 PARTIES, DONT DEUX EN IMITATION ET UNE AD LIBITUM SUR UN CHANT DONNÉ.

EXEMPLES.

A LA 2de SUPÉRIEURE.

partie ad libitum.
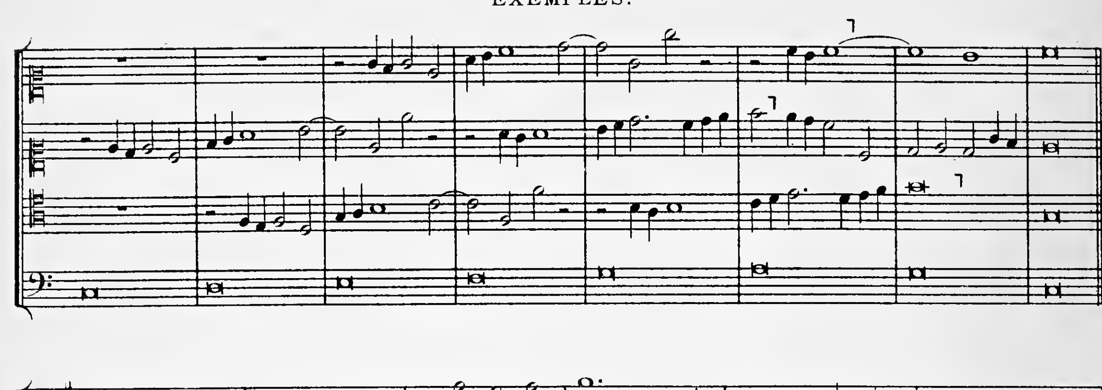
A LA 3ce SUPÉRIEURE.
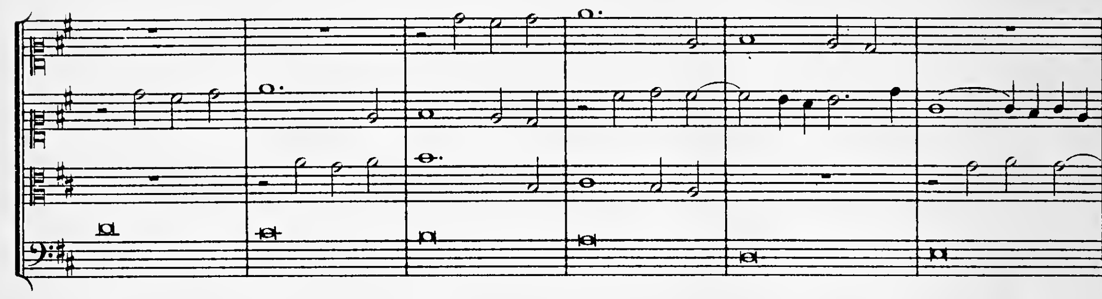
(1) partie ad libitum.
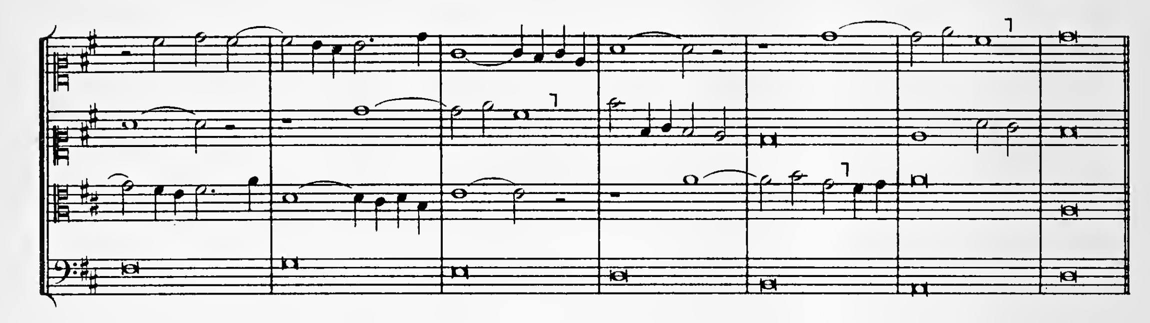
(1) Quand on peut, comme nous le faisons ici, donner à la partie ad libitum, un certain intérêt imitatif, même fragmentaire, l'ensemble ne peut qu'y gagner en unité et en style.

4º _ A 4 PARTIES, DONT TROIS EN IMITATION SUR UN CHANT DONNÉ.

EXEMPLES.
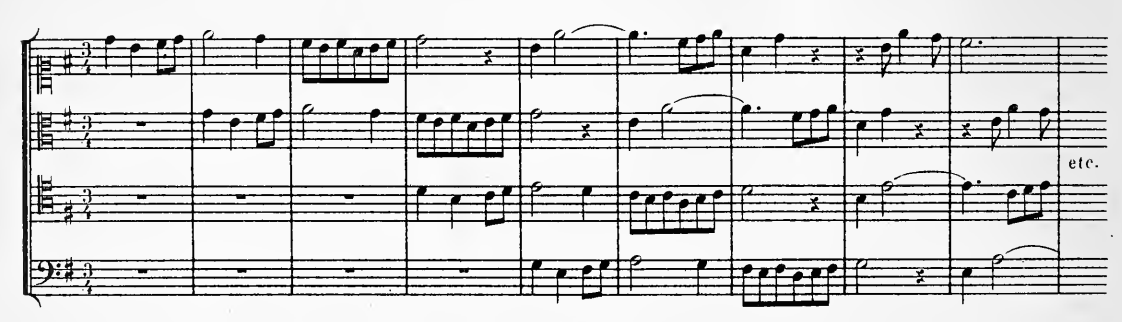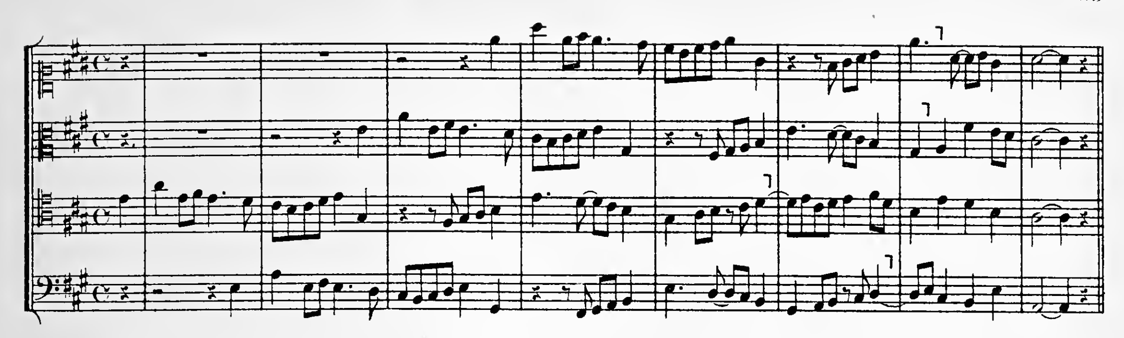






5º _ A 4 PARTIES, AVEC IMITATION CANONIQUE DANS LES 4 PARTIES.

EXEMPLES.





6º _ **A 5, 6, 7 ET 8 PARTIES**, soit avec toutes les parties en imitations, soit en y mélangeant des parties ad libitum, *avec ou sans Chant donné*. Je n'en donnerai pas d'exemples, l'élève arrivé à ce point de ses études, devant être en état de les chercher et de les trouver lui-même.

EXERCICES.

L'élève s'exercera sur les cinq espèces précédentes; il devra faire plusieurs exemples de chacune d'elles jusqu'à ce que ce travail lui soit devenu familier et facile.

EXEMPLE DE CHERUBINI

montrant un morceau régulier à 8 parties et 2 chœurs, composé en imitation inverse contraire.

THÈME.
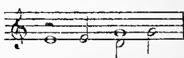
1er CHŒUR.
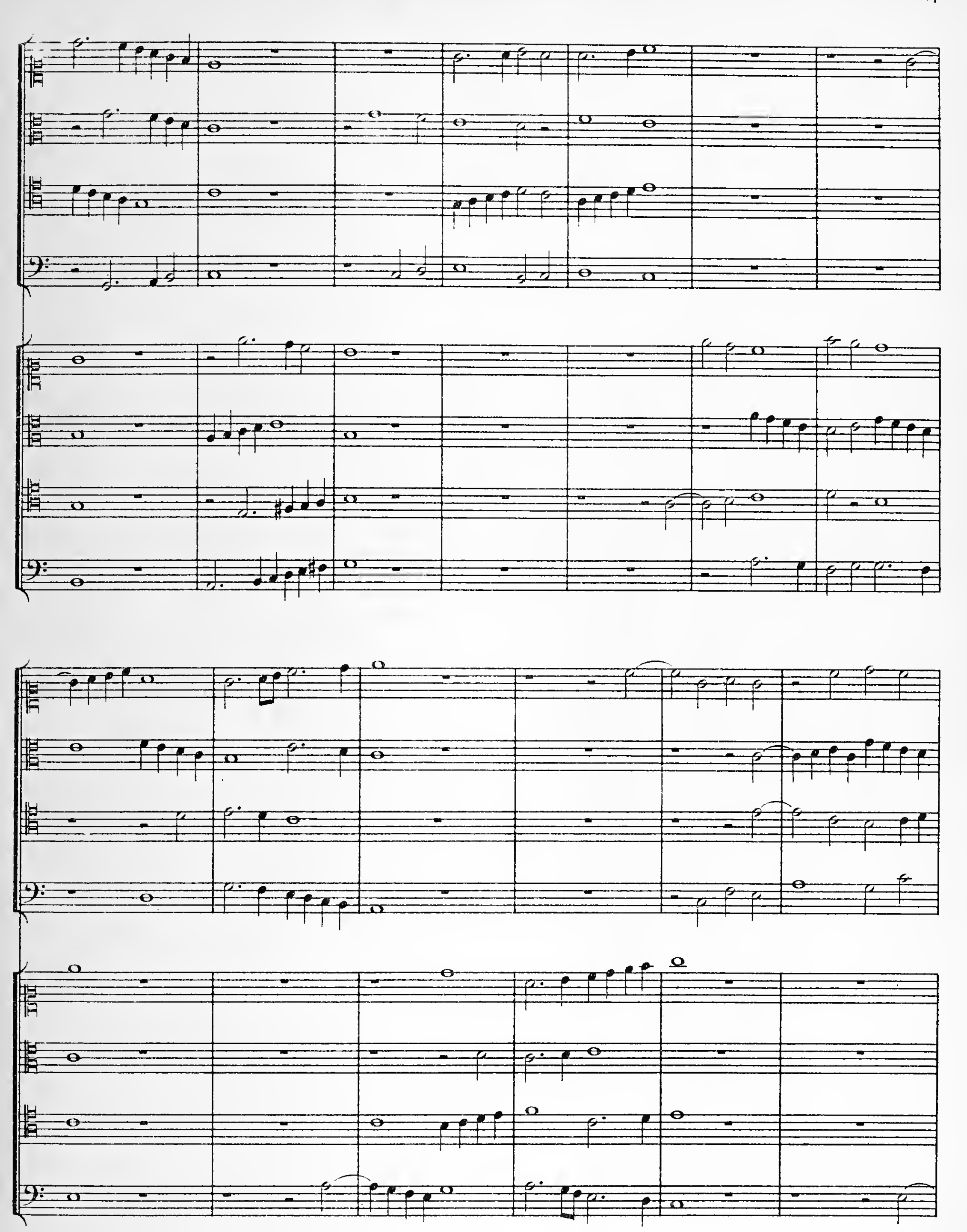
Réponse inverse contraire.

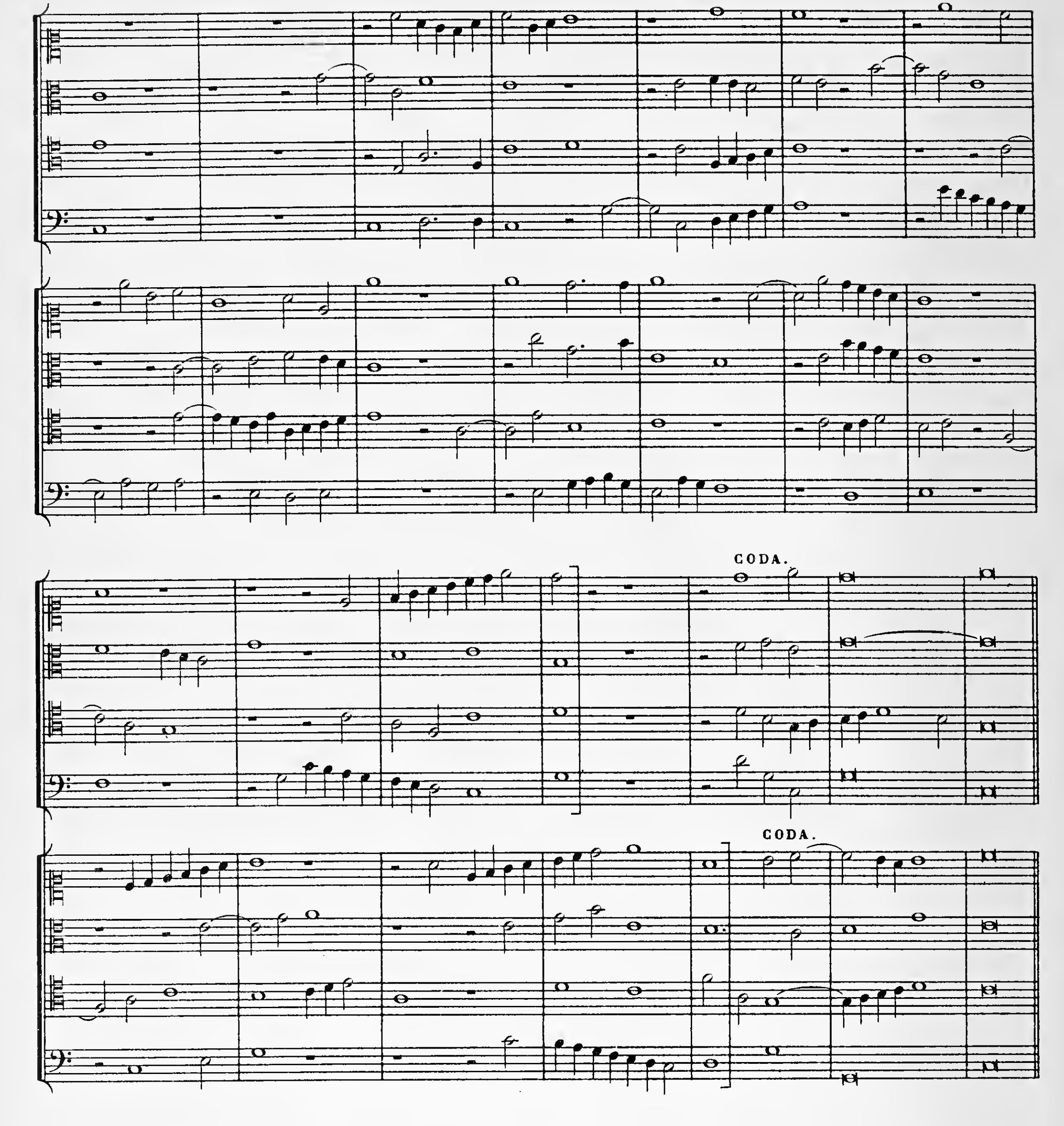
2d CHŒUR.

(1)

(1) L'auteur a laissé ici une petite négligence de réalisation (deux 8ves) qu'il est du reste facile de corriger en modifiant l'Alto et le Ténor comme il suit:







REMARQUE SUR L'EMPLOI DU GENRE CHROMATIQUE.

On remarquera pour la première fois dans ce morceau l'emploi du genre chromatique, dont on fera un usage *assez fréquent* dans la Fugue, et dont il sera parlé en temps opportun. L'élève peut s'exercer à la composition d'un Contrepoint de cette espèce, en se servant des gammes par mouvement contraire ayant la correspondance exacte des demi-tons. (Voir celles qui ont servi précédemment pour les Imitations par mouvement contraire.)

FIN DE LA 2e PARTIE.

3e PARTIE

CONTREPOINT DOUBLE, TRIPLE ET QUADRUPLE.

La caractéristique de ces Contrepoints est *la possibilité de renverser les parties* qui les composent, de manière que chacune d'elles puisse devenir à son tour, et sans inconvénient pour la correction de l'harmonie, 1re, 2e, 3e ou 4e partie selon le nombre employé. (En ce qui concerne certaines espèces de Contrepoint *triple* et *quadruple*, la rigueur de ce principe n'est pas absolue; il en sera parlé en temps opportun).

Les différentes espèces de ces Contrepoints se décomposent ainsi qu'il suit:

1° _Contrepoint double	à l'8ve	
2° _ id.	à la 9e	
3° _ id.	à la 10e	
4° _ id.	à la 11e	
5° _ id.	à la 12e	
6° _ id.	à la 13e	
7° _Contrepoint double	à la 14e	
8° _ id.	à la 15e	
9° _Contrepoint triple et quadruple	à l'8ve	
10° _ id.	à la 10e	
11° _ id.	à la 12e	

Des règles spéciales seront données pour chaque espèce, mais il convient de présenter les observations générales suivantes:

Les différentes parties d'un Contrepoint *double*, *triple* ou *quadruple*, doivent, autant par les valeurs des notes que par le contour mélodique, se distinguer le plus possible les unes des autres, de manière que, à l'audition, l'oreille les perçoive et les reconnaisse facilement.

Le style est celui du *Contrepoint fleuri*; comme dans ce dernier Contrepoint, les parties doivent *entrer successivement*.

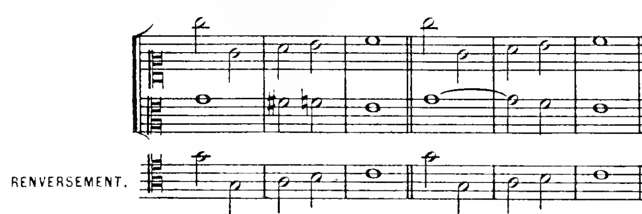
Les croisements ne doivent être pratiqués qu'avec une grande sobriété et non sans raison, parce qu'ils ne produisent au renversement aucun changement, soit dans les intervalles, soit dans la disposition respective des parties.

Dans les Contrepoints autres que ceux à l'8ve, il est quelquefois nécessaire d'altérer les intervalles en les renversant.

Dans certaines espèces de ces Contrepoints, non les meilleures, on ne peut éviter l'usage des dissonances au temps faible.

Le mouvement diatonique, exclusivement adopté jusqu'ici, devra toujours, *et de beaucoup*, être préféré pour les études qui vont suivre; il donne de la gravité et de la noblesse au style. Cependant, on pourra se servir, *avec réserve*, du mouvement chromatique, dont on fera bientôt un usage assez fréquent dans la Fugue. C'est un acheminement.

Lorsqu'on usera du genre chromatique, ou lorsqu'il y aura retard, la 5te diminuée et son renversement la 4te augmentée pourront être employés sans préparation, par degrés conjoints, et présentés comme il suit:



Des rangs de chiffres seront établis pour chaque espèce, afin que l'élève se rende compte immédiatement des intervalles qui seront obtenus par le renversement, et puisse ainsi éviter facilement les incorrections.

Un assez grand nombre de ces Contrepoints donne des résultats *peu satisfaisants pour l'oreille; il est souvent préférable de les éviter;* ceux à l'8ve, à la 10e et à la 12e, sont les seuls vraiment bons et presqu'exclusivement usités.

Je montrerai cependant les autres avec la manière de les pratiquer, l'élève ne devant rien ignorer de ce qui constitue la technique de son art.

On pourrait faire les exercices de ces Contrepoints sur des Chants imposés, en rondes ou autres valeurs, mais il me parait préférable que l'élève *compose lui-même le thème sur lequel il établira ensuite le Contrepoint.* Je ne donnerai donc pas de Chants donnés spéciaux.

Certains auteurs indiquent des combinaisons qui ne sont que des transpositions de notes et non des renversements. Nous n'attacherons pas d'importance à ces combinaisons, qui n'offrent aucun intérêt réel.

CONTREPOINT DOUBLE.

Contrepoint double à l'8ve.

1°_ Ce Contrepoint se compose de *deux parties* ne devant jamais être éloignées l'une de l'autre de plus d'une 8ve.
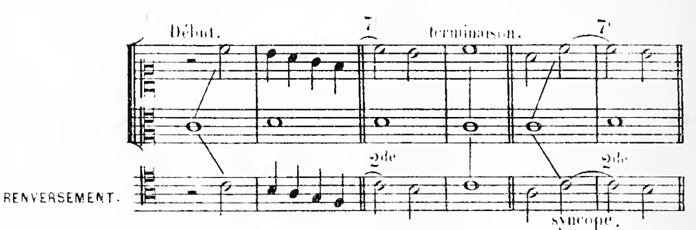
L'une des deux parties *est le thème* sur lequel ou sous lequel se construit le Contrepoint.

La partie supérieure doit pouvoir devenir partie inférieure et vice versa: *c'est là ce qui constitue le Contrepoint double*, dont l'essence même est *le renversement des parties*.

2°_ Pour savoir de quelle manière on peut employer les différents intervalles, nous plaçons deux rangs de chiffres, de 1 à 8, qui montrent ce qu'ils deviennent au renversement:

1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8.
8, 7, 6, 5, 4, 3, 2, 1.
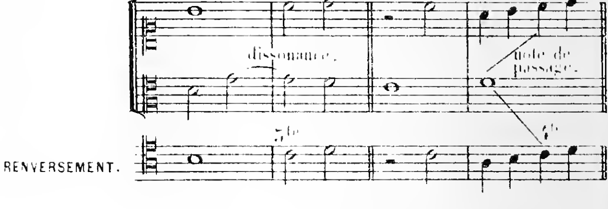
3°_ L'8ve et l'unisson doivent être employés avec modération, pour éviter la pauvreté, mais leur usage est bon au début et à la terminaison, ou encore sous forme syncopée:
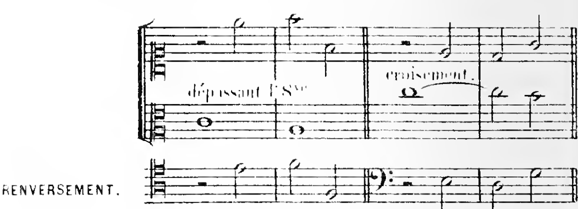


Ces deux derniers exemples montrent en outre l'emploi de la 2de et de la 7e préparées et résolues.

4°_ La 5te devenant 4te au renversement, ne peut être employée, sinon comme dissonance préparée et résolue, ou comme note de passage ou broderie.
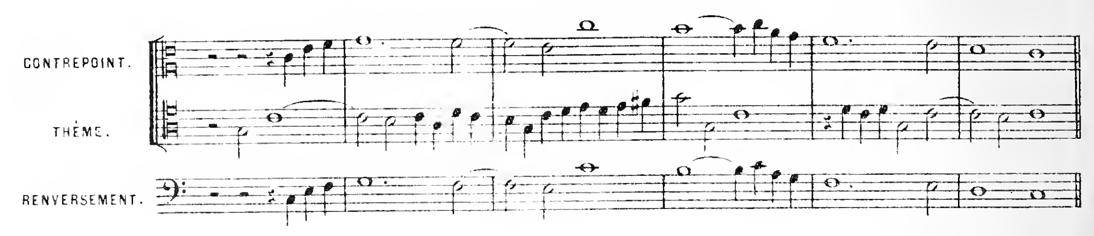
La même remarque concerne la 4te:
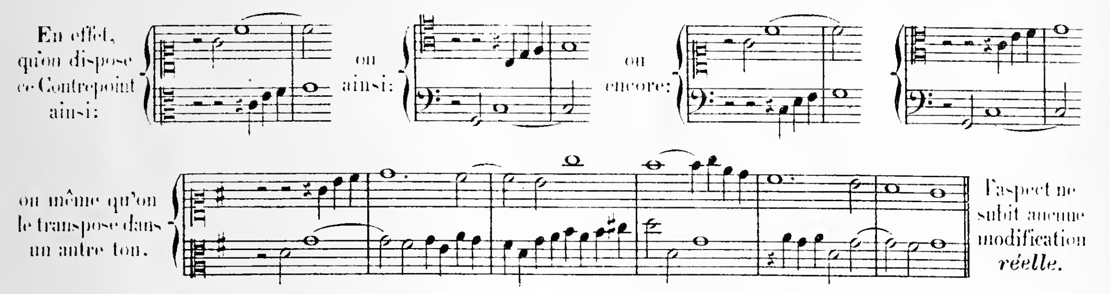


5°_ Si l'on dépassait l'8ve ou si l'on faisait des croisements (voir ce que je dis plus haut au sujet des croisements), les intervalles ne changeraient pas au renversement; or le *but poursuivi* étant précisément *l'aspect nouveau que donne le renversement*, on doit éviter ces dispositions:



EXEMPLE D'UN CONTREPOINT DOUBLE A L'8ve.



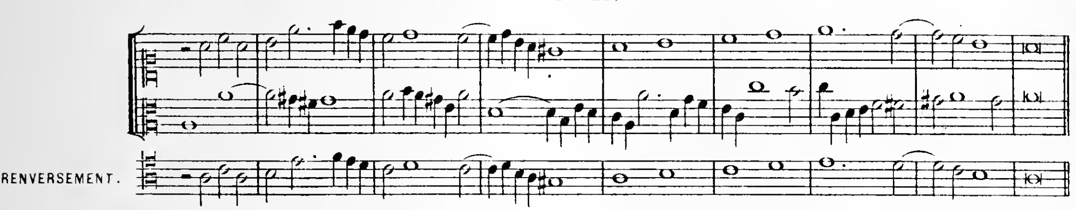
On peut mettre les parties à un diapason différent sans que pour cela la nouvelle disposition qui en résulte puisse être qualifiée de *renversement* (Voir la remarque faite précédemment à la fin des observations générales):



Je ne présenterai donc à l'avenir que les véritables renversements et je ne renouvellerai pas ces observations.

Dans l'exemple qui précède, on voit à la 4e mesure, le Contrepoint dépasser les bornes de l'8ve, mais pour une durée très courte; dans ces conditions, cela n'a aucun inconvénient.
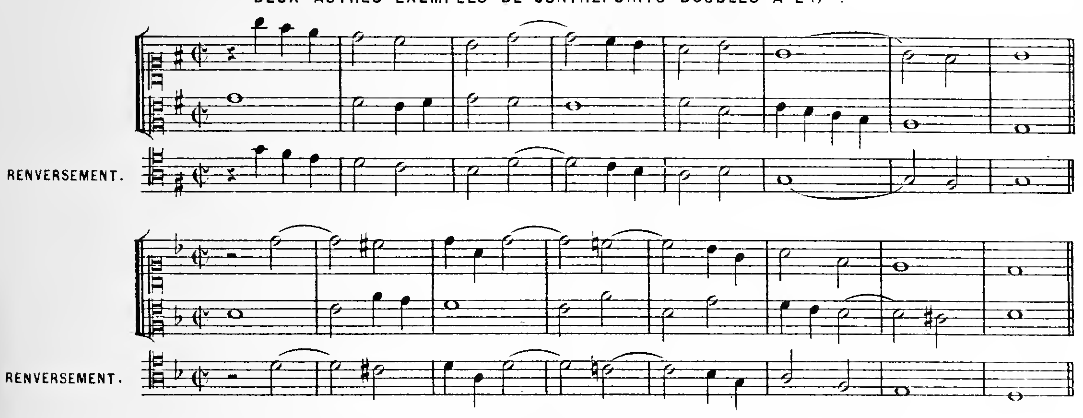
AUTRE EXEMPLE.



Il y a à la 7e mesure un passage chromatique parfaitement bon, et que l'élève pourra imiter, *avec discrétion*, dans les exercices qui suivront.

Il est bon de faire remarquer dès à présent que c'est spécialement avec cette espèce de Contrepoint double *que sont faits les Contre-sujets de Fugue*, c'est-à-dire les parties accompagnant harmoniquement le sujet, et *devant se prêter aux renversements.* On comprendra dès lors l'importance du Contrepoint double à l'octave et *l'utilité pour l'élève de s'y exercer longuement.*

DEUX AUTRES EXEMPLES DE CONTREPOINTS DOUBLES A L'8ve.



EXERCICES.

Faire douze Contrepoints doubles à l'8ve et les présenter, comme dans les exemples, sur trois lignes, avec le renversement.

Contrepoint double à la 9e.

1° _ Le Contrepoint double à la 9e est un des plus ingrats; il offre peu de ressources et est très peu usité. Il se différencie du précédent en ce que les deux parties qui le composent sont bornées par la 9e au lieu de l'être par l'8^{ve}.

Pour le reste, ce qui a été dit aux observations générales et à propos du Contrepoint double à l'8^{ve} est applicable ici, dans la mesure qui peut concerner cette espèce.
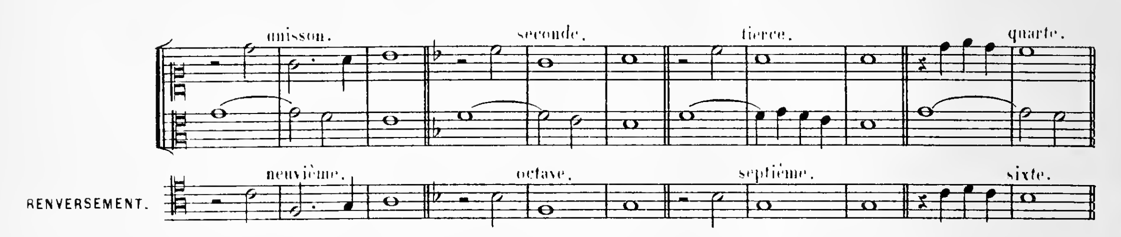
2° _ Voici les séries de chiffres qui doivent servir pour le Contrepoint double à la 9e:

1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9.
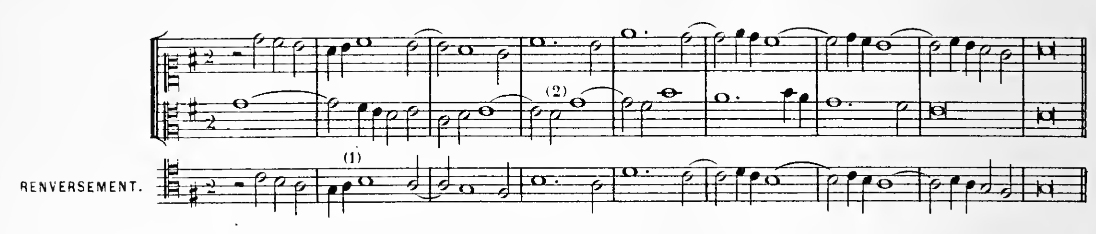
9, 8, 7, 6, 5, 4, 3, 2, 1.

3° _ On voit que la 5te est l'intervalle *principal* et que, seule, elle peut être employée sans préparation, puisque l'unisson donne au renversement la 9e; la 3^{ce} donne la 7e; la 6te donne la 4te; l'8^{ve} donne la 2de.
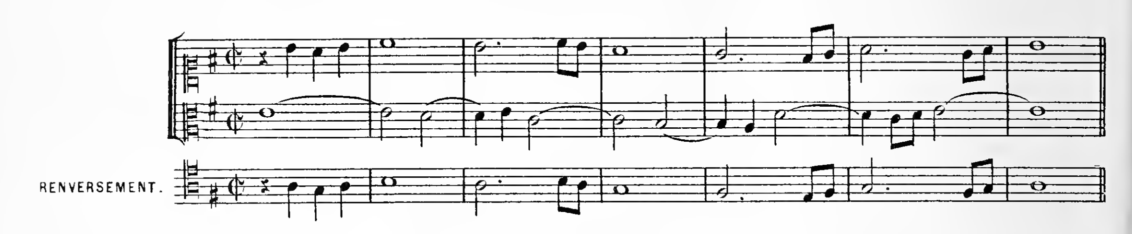
Je vais montrer la manière de préparer et de résoudre tous les autres intervalles.



EXEMPLES DE CONTREPOINTS DOUBLES A LA 9^e



On voit à la 2e mesure que la 5te diminuée peut s'employer dans cette espèce.



EXERCICES.

Faire quatre Contrepoints doubles à la 9e et les présenter comme on l'a fait précédemment.

(1) Deux quintes entre temps forts ou faibles, séparées par une ou plusieurs notes, sont permises.

(2) Etant donnée la difficulté exceptionnelle de ce Contrepoint, les dissonances ne sont plus tenues d'y occuper un temps entier comme dans le Contrepoint fleuri; elles peuvent être placées sur le temps faible et n'occuper qu'un quart de mesure.

Contrepoint double à la 10e.

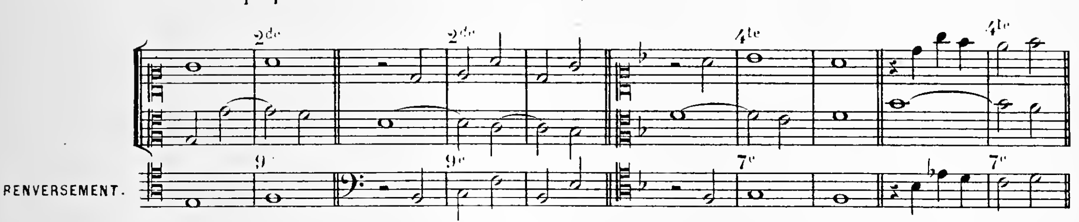
1° _ Ce Contrepoint est un des plus usités. La distance qui sépare les deux parties ne doit pas dépasser la 10e.

2° _ Séries de chiffres applicables au Contrepoint double à la 10e:

1,	2,	3,	4,	5,	6,	7,	8,	9,	10.
10,	9,	8,	7,	6,	5,	4,	3,	2,	1.

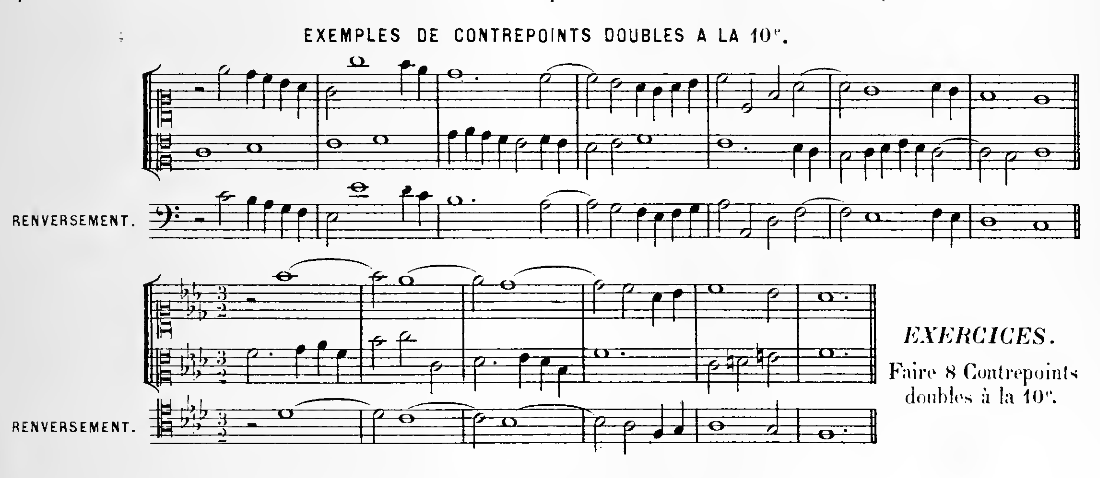
3° _ Ces chiffres montrent qu'ils ne faut faire ni deux tierces, ni deux sixtes, ni deux dixièmes de suite, parce que le renversement donnerait deux 8ves, deux 5tes, ou deux unissons.

Voici comme on doit préparer et résoudre la 2de, la 4te, la 7e et la 9e.



Le dernier exemple montre la nécessité, dont il a été parlé dans les observations générales, d'altérer quelquefois les intervalles au renversement. Ici, l'altération a pour but d'éviter le saut de 4te augmentée.

EXEMPLES DE CONTREPOINTS DOUBLES A LA 10e.



EXERCICES.

Faire 8 Contrepoints doubles à la 10e.

Contrepoint double à la 11e.

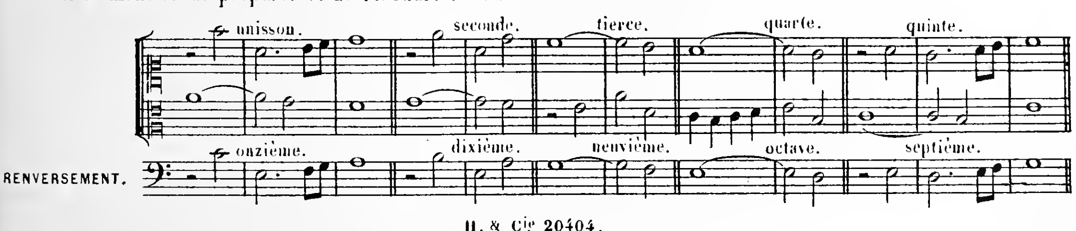
1° _ Dans ce Contrepoint, d'ailleurs peu usité, la distance qui sépare les deux parties ne doit pas dépasser la 11e.

2° _ Séries de chiffres applicables au Contrepoint double à la 11e:

1,	2,	3,	4,	5,	6,	7,	8,	9,	10,	11.
11,	10,	9,	8,	7,	6,	5,	4,	3,	2,	1.
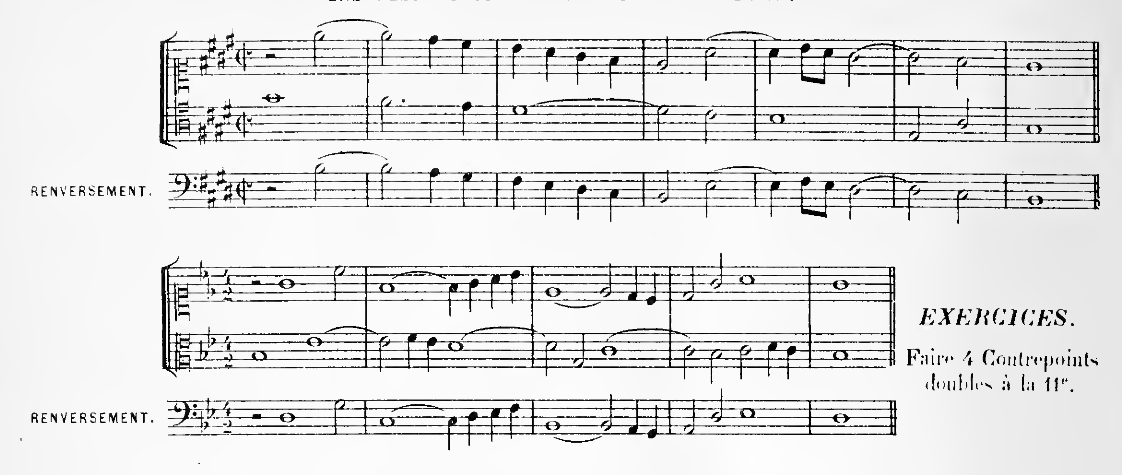
3° _ L'intervalle *principal* de ce Contrepoint est la 6te qui, seule, peut être employée sans préparation. C'est par conséquent de cet intervalle qu'il faudra user dans la 1re et la dernière mesure.

Voici la manière de préparer et de résoudre les autres intervalles:



H. & Cie 20404.

EXEMPLES DE CONTREPOINTS DOUBLES A LA 11e.



EXERCICES.

Faire 4 Contrepoints doubles à la 11e.
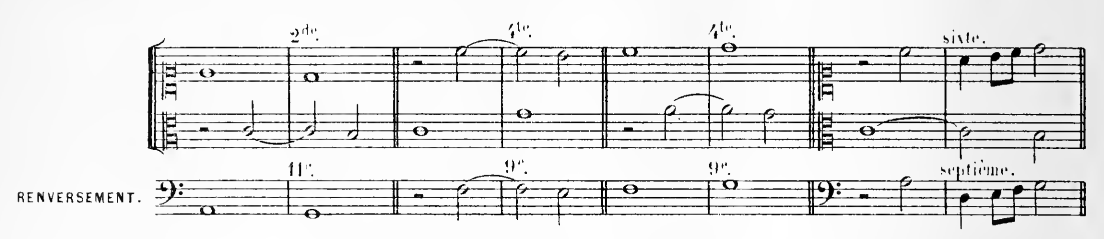
Contrepoint double à la 12e.

1° _ La distance qui sépare les deux parties de ce Contrepoint ne doit pas dépasser la 12e.

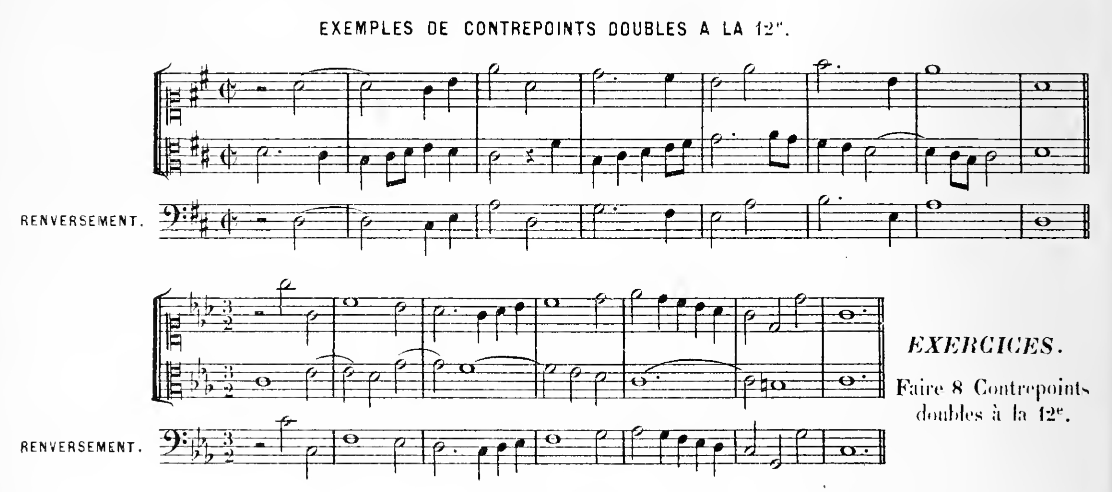
2° _ Séries de chiffres applicables au Contrepoint double à la 12e:

1,	2,	3,	4,	5,	6,	7,	8,	9,	10,	11,	12.
12,	11,	10,	9,	8,	7,	6,	5,	4,	3,	2,	1.

On doit préparer et résoudre la 2de, la 4te, la 6te, la 7e, la 9e et la 11e. Ex:



EXEMPLES DE CONTREPOINTS DOUBLES A LA 12e.



EXERCICES.

Faire 8 Contrepoints doubles à la 12e.

Contrepoint double à la 13e.

1°_Ce Contrepoint, beaucoup moins usité que celui à l'8^ve^, à la 10e ou à la 12e, offre cependant quelques ressources.
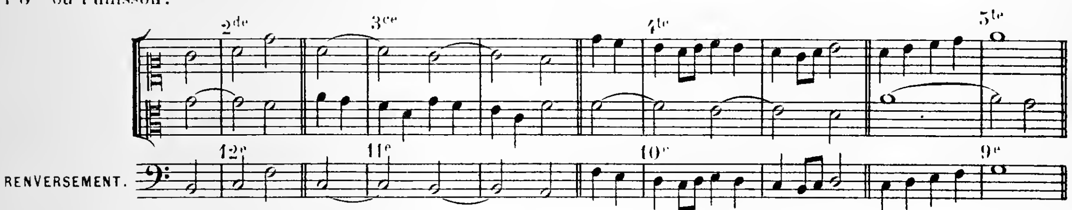
2°_Voici les séries de chiffres dont on se sert pour l'établir:

1,	2,	3,	4,	5,	6,	7,	8,	9,	10,	11,	12,	13.
13,	12,	11,	10,	9,	8,	7,	6,	5,	4,	3,	2,	1.
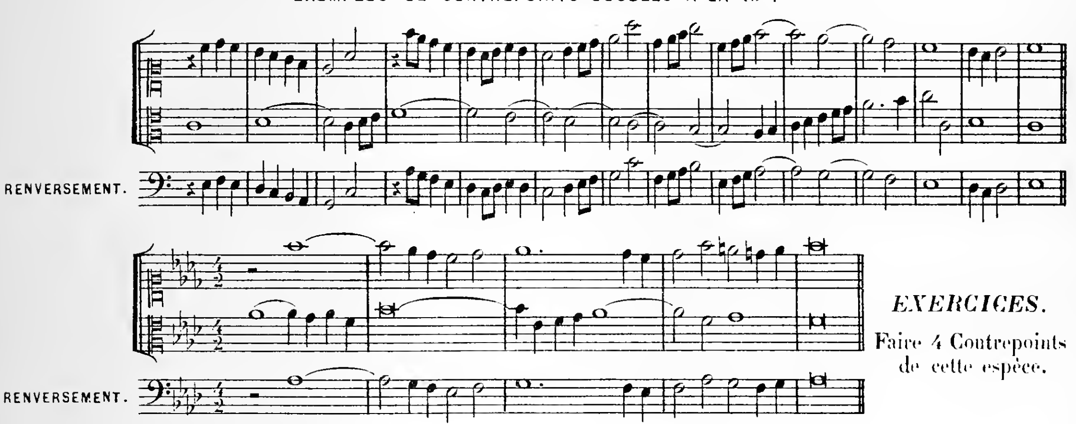
3°_On voit que deux sixtes de suite donnent deux 8^ves^ au renversement; on ne peut donc les employer.

La 7e ne pouvant être résolue, ne doit être employée que comme note de passage ou broderie.

Voici comment on peut pratiquer les autres intervalles, dont la résolution aura lieu nécessairement sur la 6te, l'8^ve^ ou l'unisson.



EXEMPLES DE CONTREPOINTS DOUBLES A LA 13e.



EXERCICES.

Faire 4 Contrepoints de cette espèce.

Contrepoint double à la 14e.

1°_Ce Contrepoint, très ingrat, est fort peu usité.

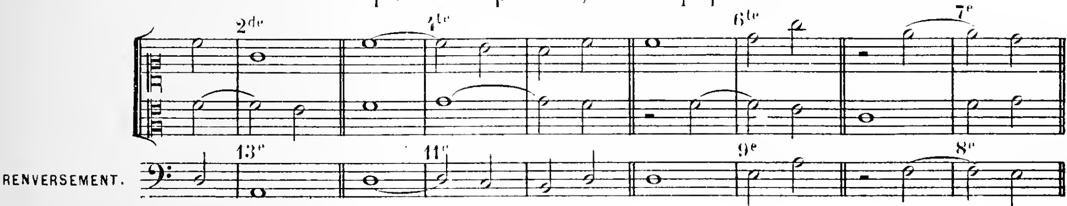
2°_Voici les séries de chiffres qui le concernent:

1,	2,	3,	4,	5,	6,	7,	8,	9,	10,	11,	12,	13,	14.
14,	13,	12,	11,	10,	9,	8,	7,	6,	5,	4,	3,	2,	1.

3°_La 3^ce^ et la 5te, ainsi qu'on le voit, sont les deux intervalles *principaux* sur lesquels les autres, préparés, doivent se résoudre:

Deux tierces de suite, devenant au renversement des 5tes, doivent être évitées.

Voici comment les autres intervalles peuvent être présentés, avec leur préparation et leur résolution:



EXEMPLES DE CONTREPOINTS DOUBLES A LA 14e.

RENVERSEMENT.

RENVERSEMENT.
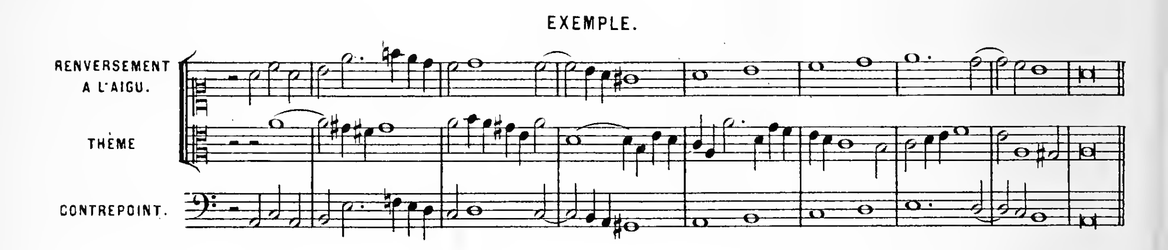
EXERCICES.

Faire 2 Contrepoints de cette espèce.

Contrepoint double à la 15e.

Ce Contrepoint n'est autre que le Contrepoint double à l'8ve; les règles sont les mêmes; le seul point qui les différencie consiste en ce que celui-ci peut dépasser les bornes de l'8ve et s'étendre jusqu'à la 15e.

EXEMPLE.



EXERCICES.

Faire quelques Contrepoints de cette espèce, c'est-à-dire dépassant l'8ve.

CONTREPOINT TRIPLE ET QUADRUPLE.

Ce Contrepoint est à trois et quatre parties; le plus usité est celui à l'8ve, ceux à la 10e et à la 12e n'offrent guère, comme on le verra, que des combinaisons factices, résultat de l'adjonction de 3ces à des Contrepoints doubles.
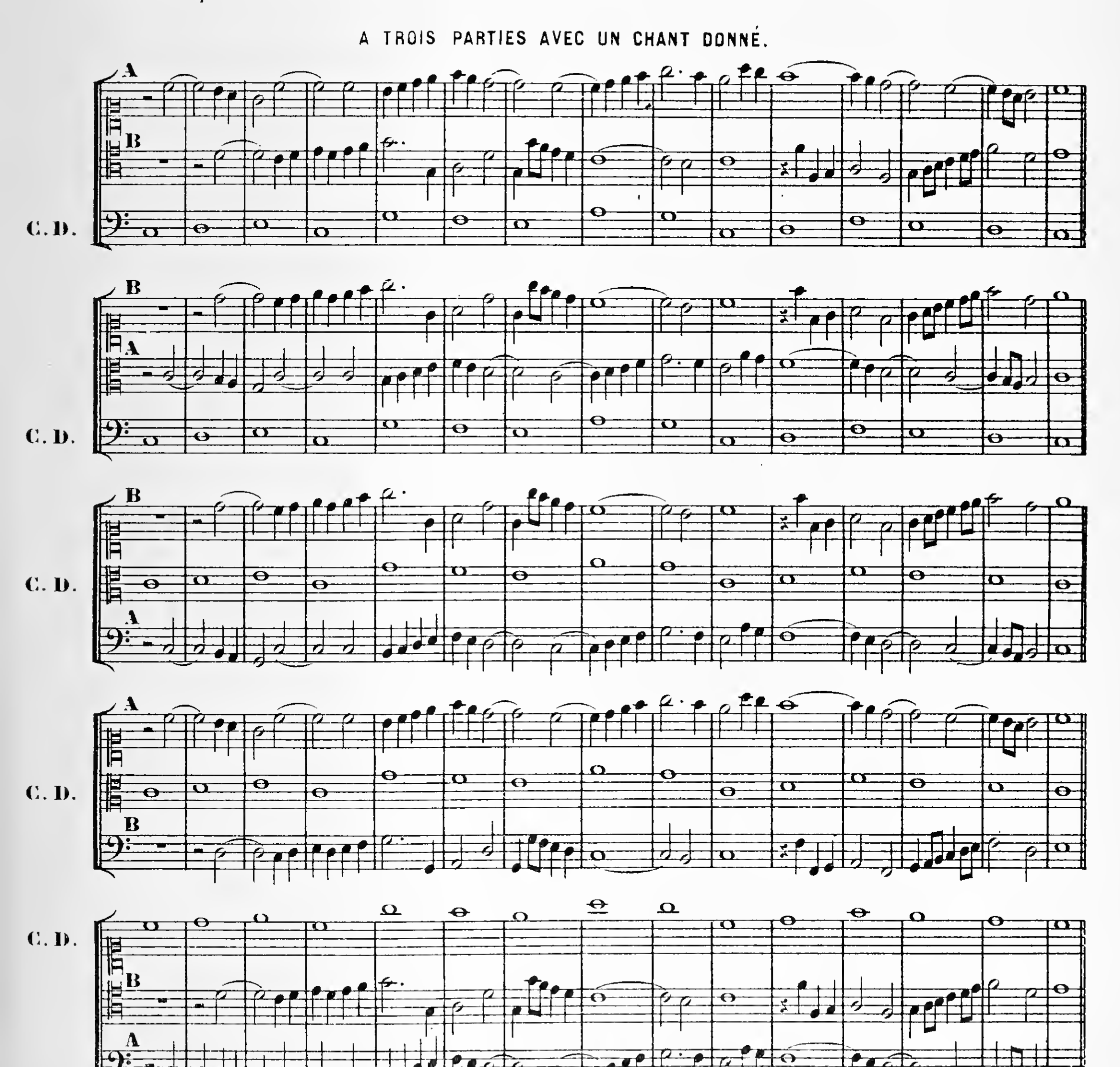
Contrepoint triple et quadruple à l'Octave.
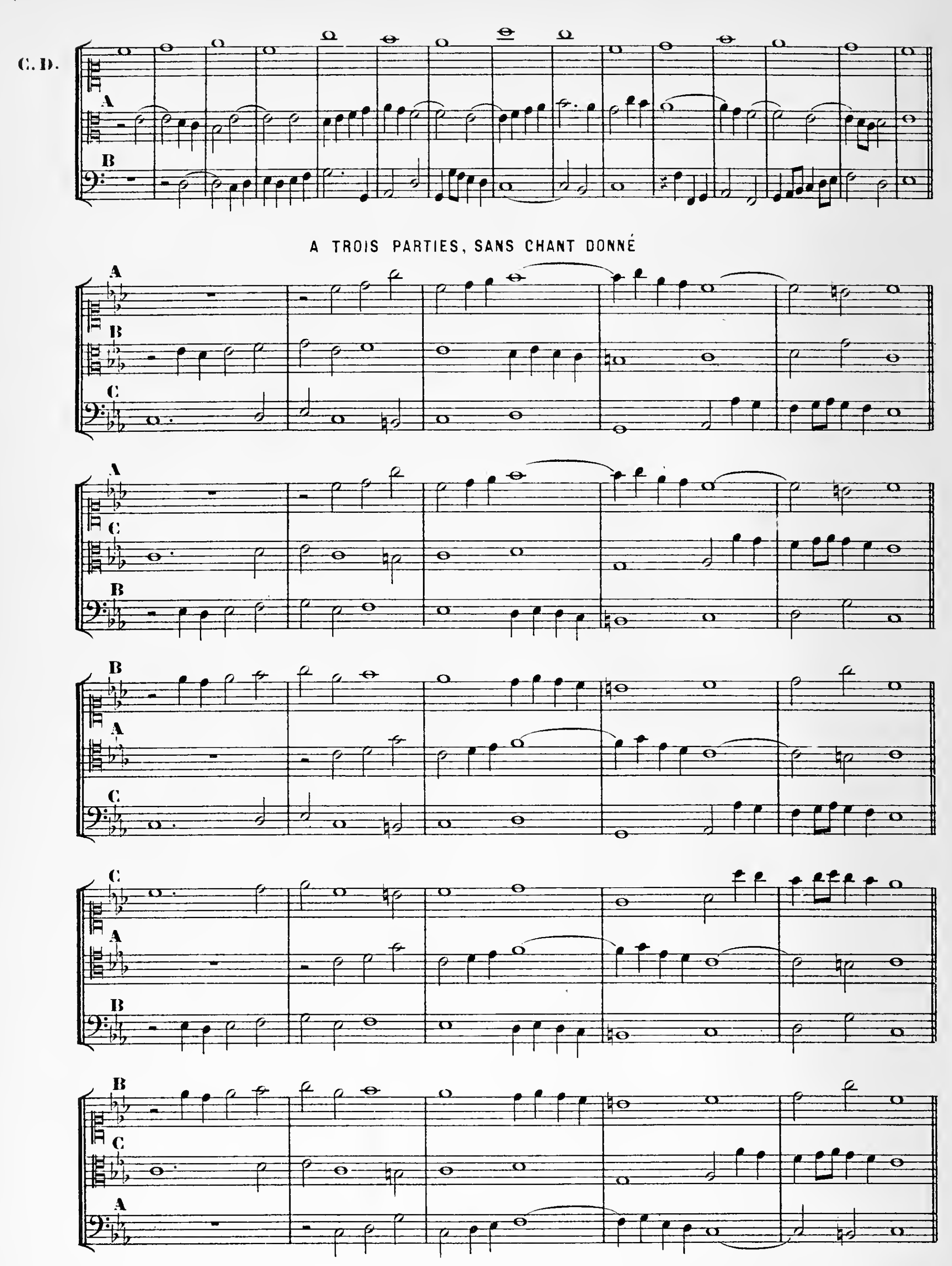
Les règles établies pour le Contrepoint double à l'8ve servent pour celui-ci; toutes les parties doivent pouvoir se renverser sans que l'harmonie cesse jamais d'être absolument correcte.
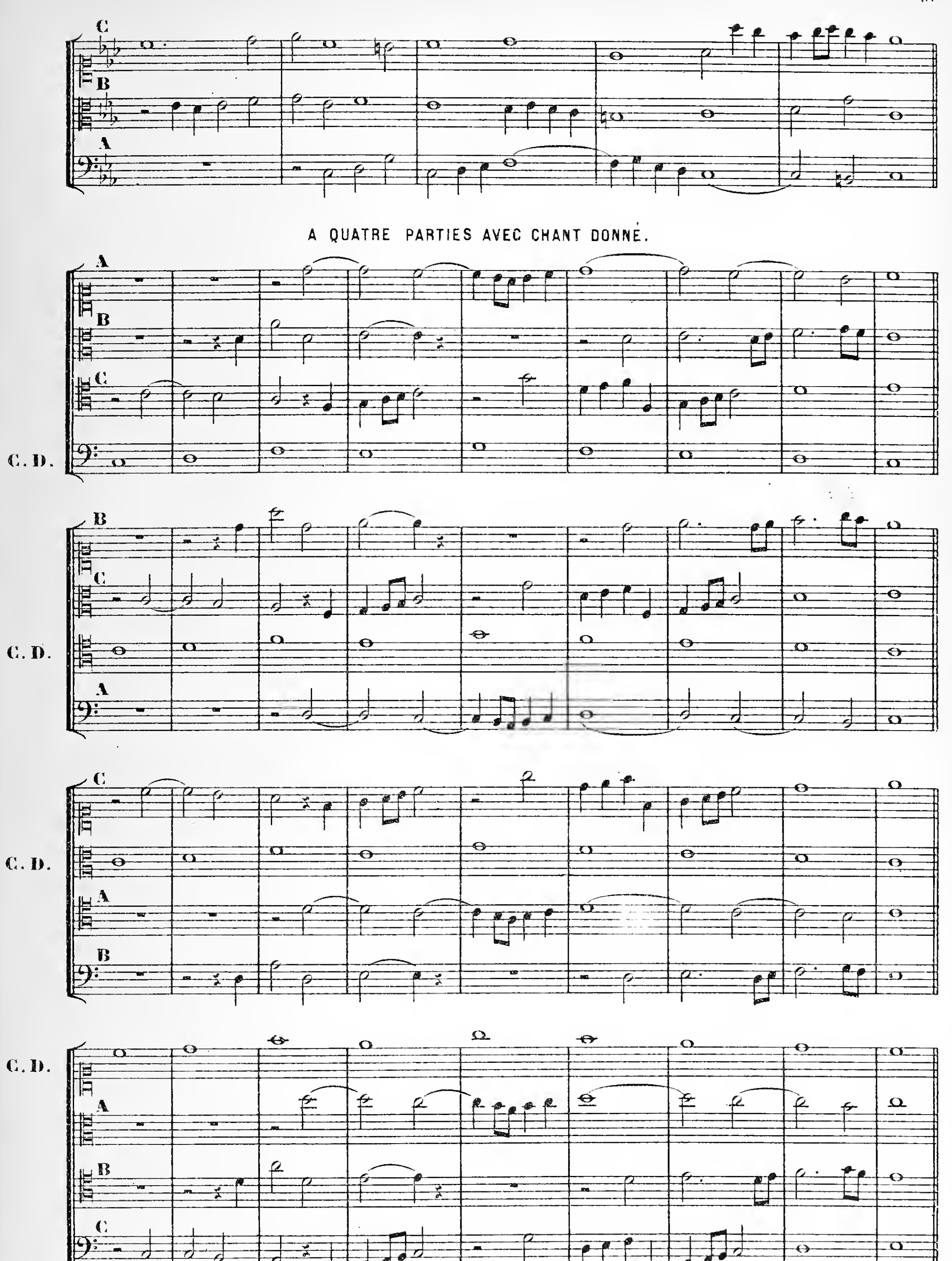
Il sera bon de s'y exercer avec et sans Chant donné.

Voici des exemples des deux manières.
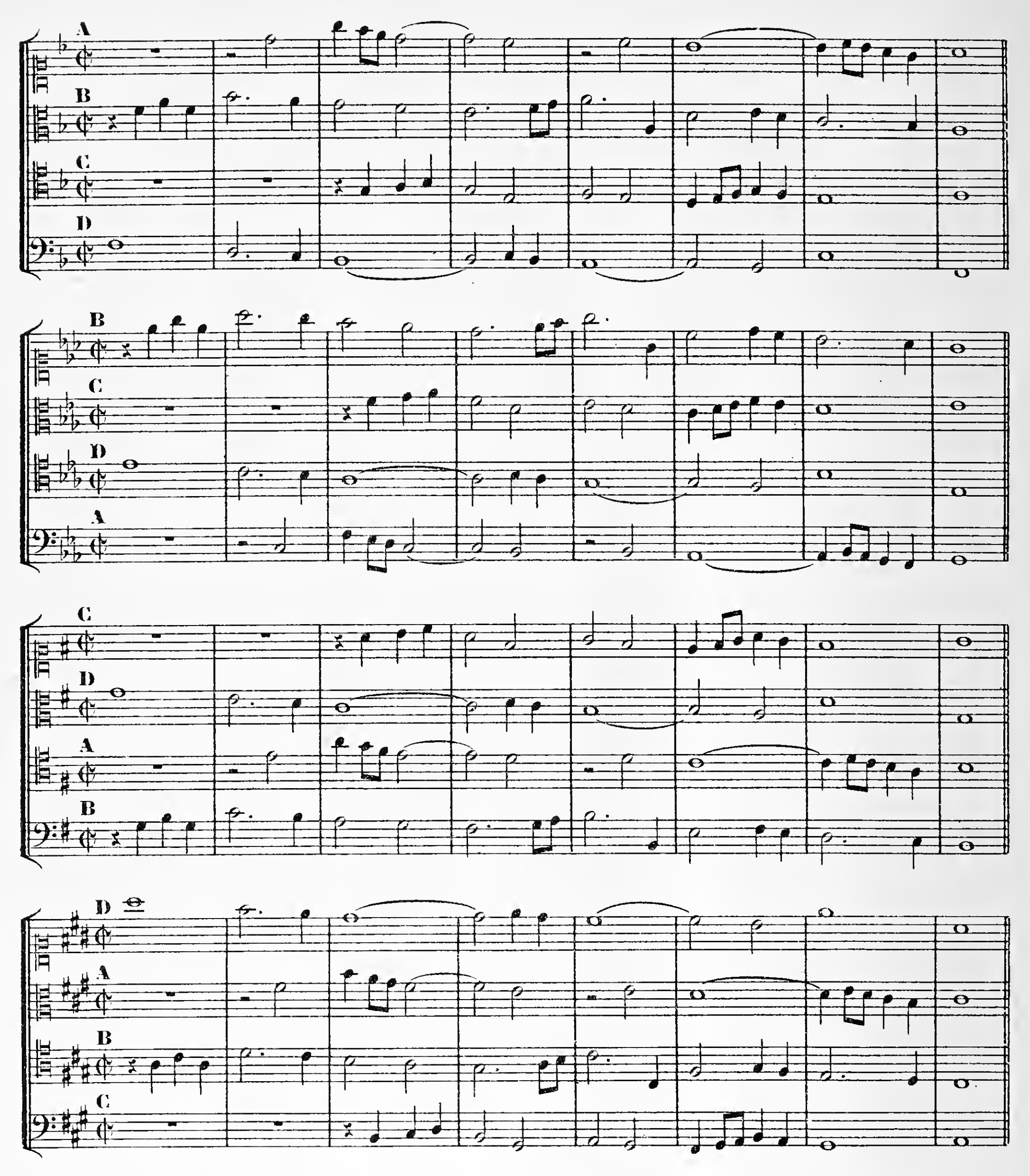
A TROIS PARTIES AVEC UN CHANT DONNÉ.




C. D.
A
B
A TROIS PARTIES, SANS CHANT DONNÉ
A
B
C
A
C
B
B
A
C
C
A
B
B
C
A


C
B
A
A QUATRE PARTIES AVEC CHANT DONNÉ.
A
B
C
C. D.
B
C
C. D.
A
C
C. D.
A
B
C. D.
A
B
C

A QUATRE PARTIES SANS-CHANT DONNÉ.



On pourrait obtenir encore d'autres renversements partiels, les Parties **A, B, C, D** restant en place à tour de rôle, et les trois autres alternant entre elles.

Cependant, on ne doit employer que les combinaisons de nature à ne pas faire outrepasser les limites des différentes voix.

EXERCICES.
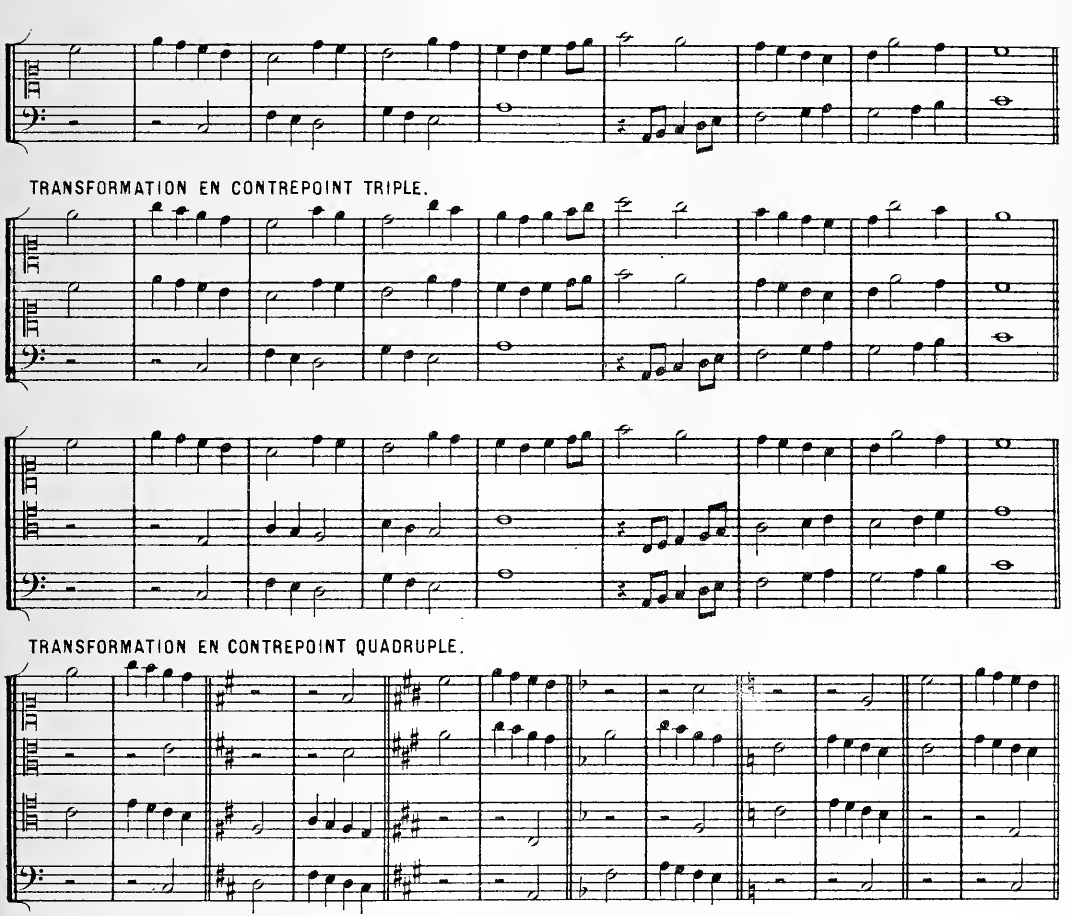
Faire des Contrepoints triples et quadruples à l'8ve, avec et sans Chant donné, jusqu'à ce qu'on les fasse avec facilité.

AUTRE MANIÈRE DE PRATIQUER LE CONTREPOINT TRIPLE ET QUADRUPLE A L'8^{ve}

Il suffit de construire un Contrepoint double, ne renfermant ni deux 3^{ces} ni deux 6tes de suite, procédant toujours par mouvement contraire ou oblique, et ne contenant aucune dissonance, sinon les passagères. En ajoutant à un Contrepoint ainsi établi une 3^{ce} au dessus de la partie supérieure, ou au dessus de la partie inférieure, on obtient un Contrepoint triple; et en ajoutant une 3^{ce} au dessus de chacune des deux parties, on obtient un Contrepoint quadruple.

Ces Contrepoints peuvent se renverser de plusieurs manières, mais offrent peu d'intérêt musical, à cause des suites continues de 3^{ces} qui en résultent.

EXEMPLE D'UN CONTREPOINT DOUBLE A L'8^{ve}, TRANSFORMÉ ENSUITE EN TRIPLE ET QUADRUPLE PAR L'ADJONCTION DE 3^{ces}



On ne pratiquera que les renversements qui donnent une harmonie correcte.
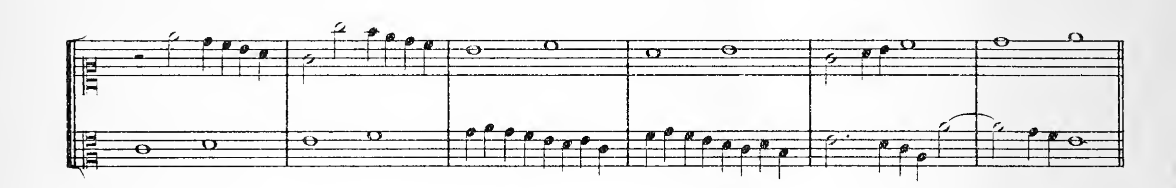
EXERCICES.

Faire deux contrepoints doubles à l'8^{ve} susceptibles d'être transformés en triples et quadruples; faire la transformation avec quelques manières de présenter les renversements.

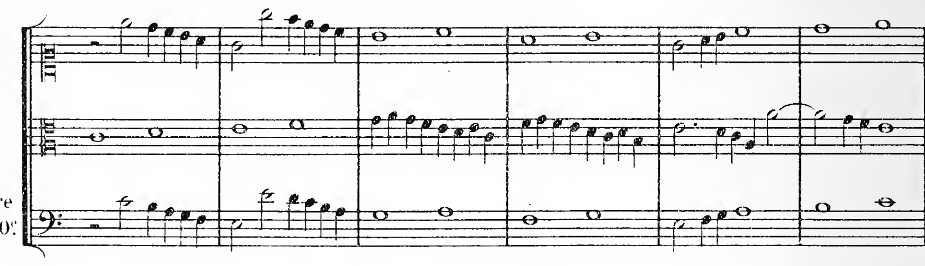
Contrepoint triple et quadruple à la dixième.

On doit observer les règles du Contrepoint double à la dixième et employer le mouvement contraire et oblique; avec un Contrepoint double obtenu de cette manière, on en obtiendra un triple en renversant la partie supérieure d'une 10e au grave, ou la partie inférieure d'une 10e à l'aigu, et un quadruple en faisant ces deux opérations simultanément.

EXEMPLE D'UN CONTREPOINT DOUBLE A LA 10e QUI SERA TRANSFORMÉ ENSUITE EN TRIPLE.
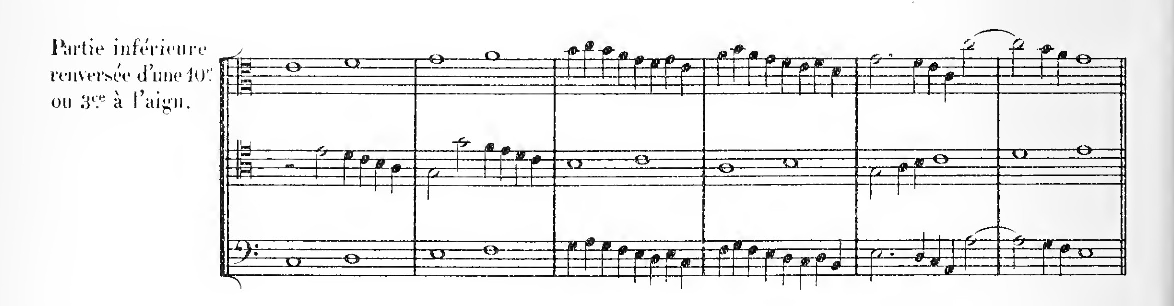


TRANSFORMATIONS EN CONTREPOINT TRIPLE.
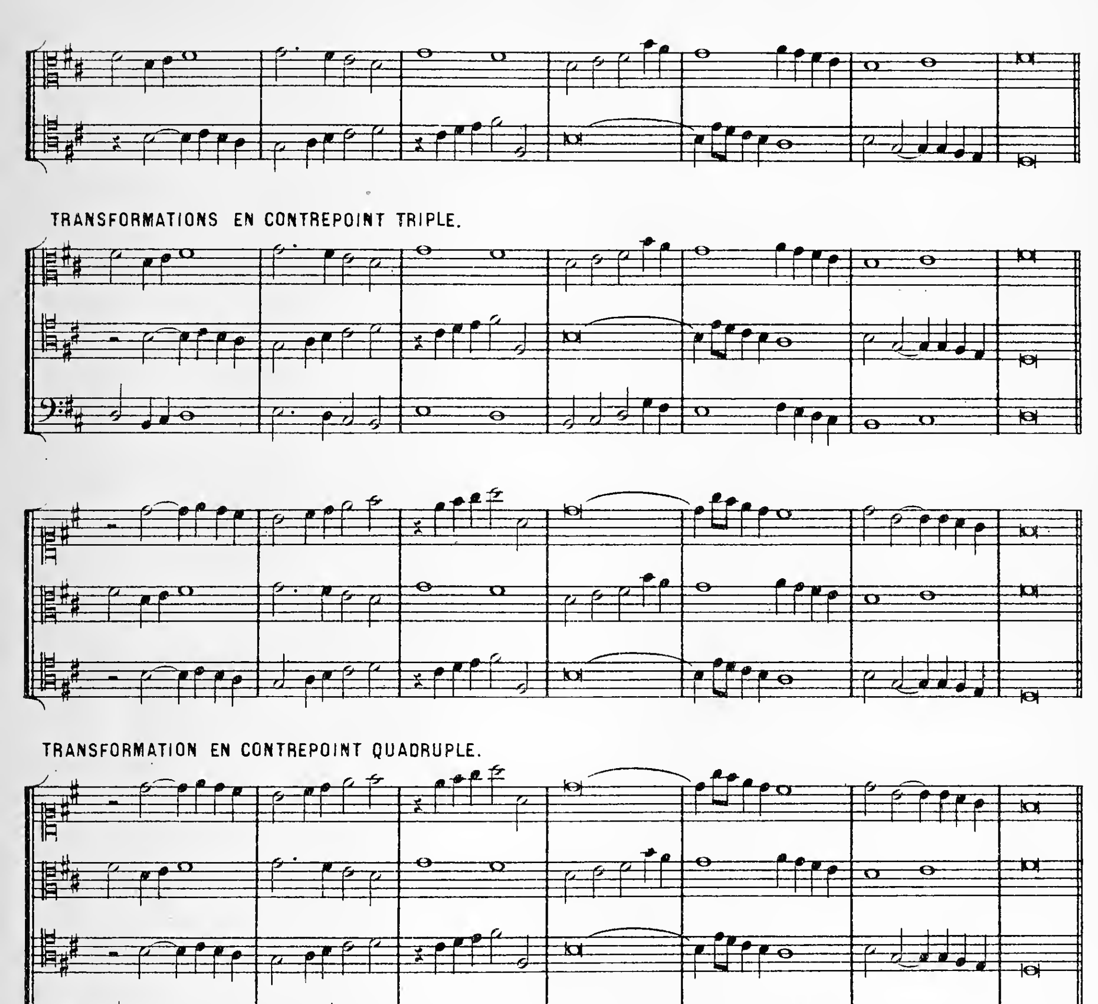


Partie supérieure renversée d'une 10e au grave.

Partie inférieure renversée d'une 10e ou 3ce à l'aigu.



EXEMPLE D'UN CONTREPOINT DOUBLE QUI SERA TRANSFORMÉ ENSUITE EN TRIPLE ET EN QUADRUPLE PAR LES OPÉRATIONS CI-DESSUS INDIQUÉES.



Comme on le voit, c'est l'adjonction de la tierce qui justifie la dénomination de Contrepoint a la 10e; car les renversements ne peuvent se faire qu'à l'8ve; encore faut-il choisir ceux qui donnent une harmonie correcte.
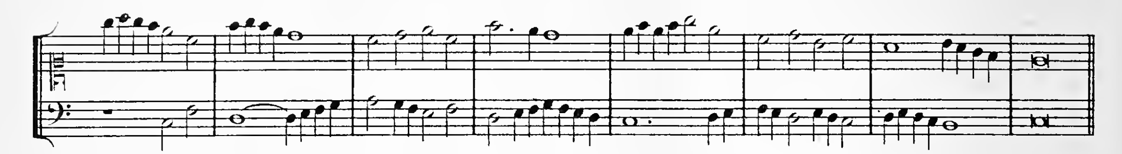
EXERCICES.

Faire deux Contrepoints doubles à la 10e susceptibles d'être transformés en triples et en quadruples; faire la transformation avec quelques manières de présenter les renversements à l'8ve (la 1re mesure suffit comme indication.)
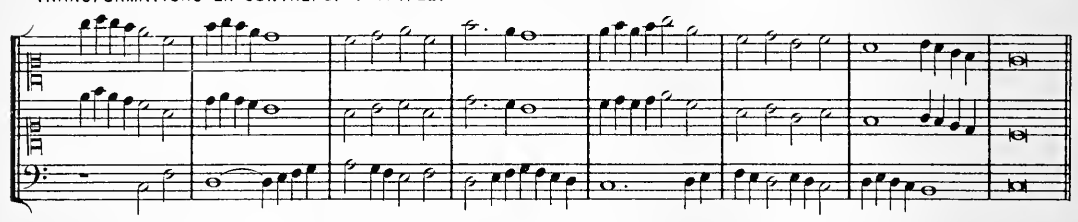
Contrepoint triple et quadruple à la 12e.
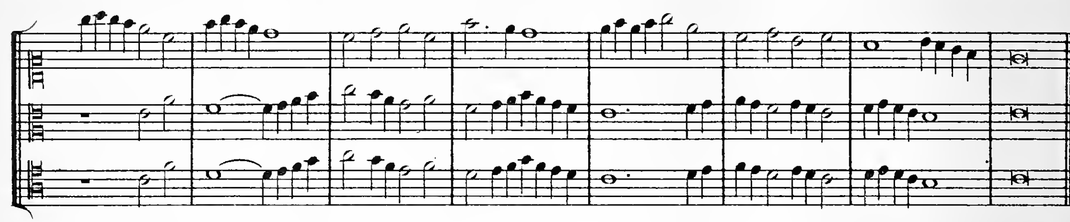
On doit appliquer les règles du Contrepoint double à la 12e, et employer le mouvement contraire et oblique. Avec un Contrepoint obtenu de cette manière, on en obtiendra un triple en ajoutant une tierce soit au dessous de la partie supérieure, soit au dessus de la partie inférieure et un quadruple en faisant ces deux opérations simultanément.

EXEMPLE D'UN CONTREPOINT DOUBLE A LA 12e TRANSFORMÉ ENSUITE EN TRIPLE ET EN QUADRUPLE.

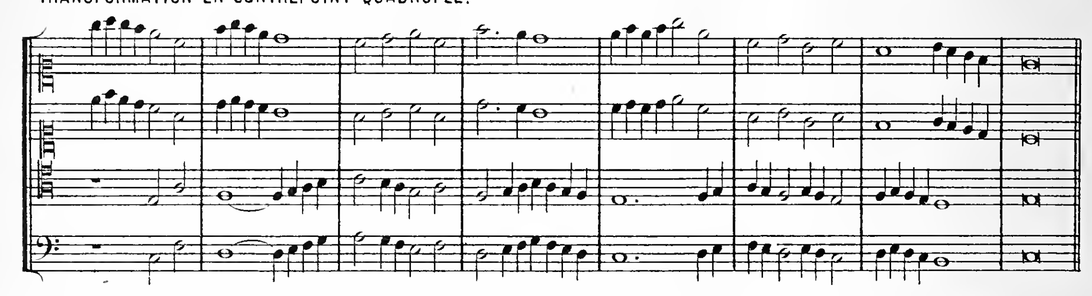


TRANSFORMATIONS EN CONTREPOINT TRIPLE.





TRANSFORMATION EN CONTREPOINT QUADRUPLE.



Comme précédemment on ne pratiquera que les renversements qui donnent une harmonie correcte.

EXERCICES.

Faire deux Contrepoints doubles à la 12e susceptibles d'être transformés en triples et quadruples; faire la transformation avec quelques manières de présenter les renversements (la 1re mesure suffit comme indication).

Remarques.
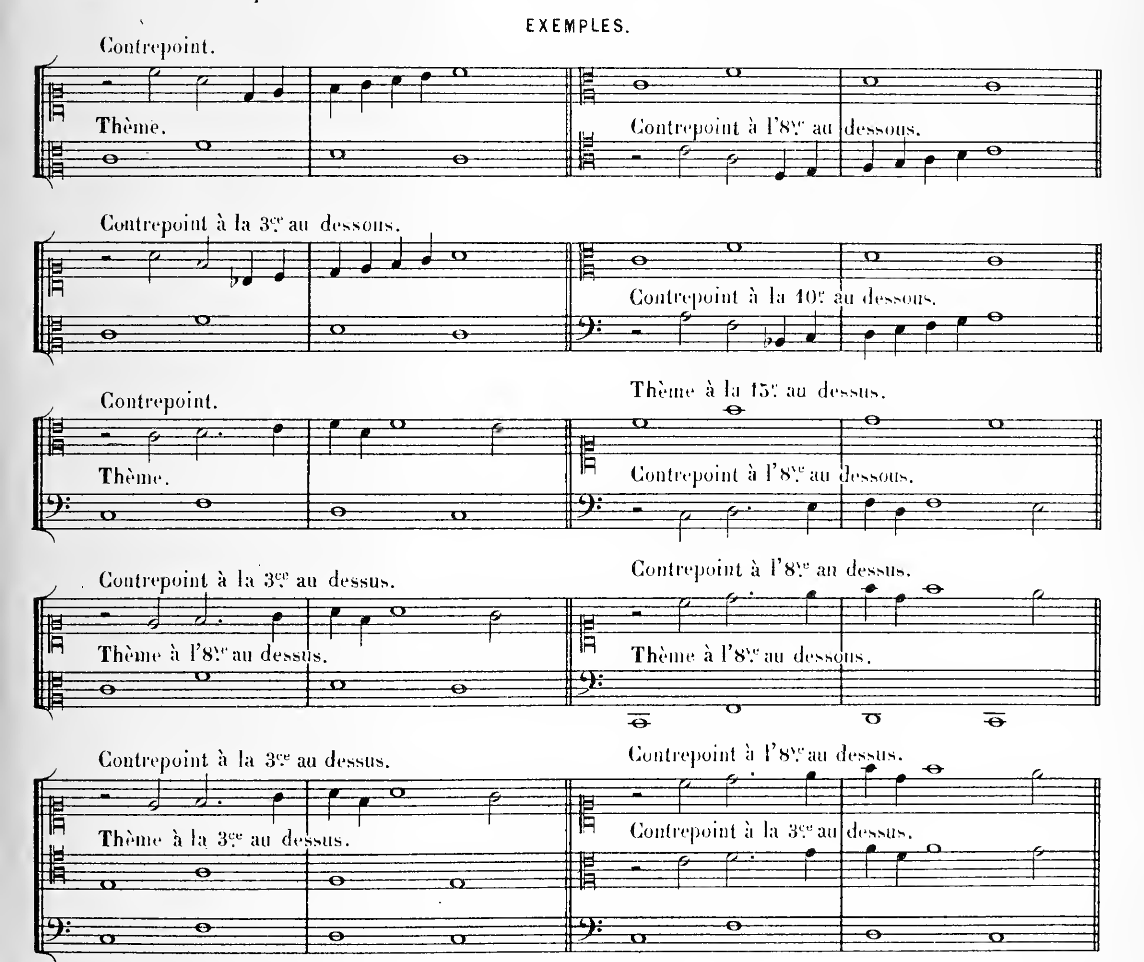
J'appelle de nouveau l'attention sur le peu d'intérêt réel que présentent les derniers Contrepoints dont nous venons de nous occuper, qui ne sont composés que de Contrepoints doubles, auquels on ajoute des 3ces supérieures ou inférieures, et qui n'offrent, ainsi qu'il a été dit plus haut, que des combinaisons factices, puisqu'elles ne sont pas toutes susceptibles de véritables renversements. Ces successions ininterrompues de 3ces ne pourraient du reste se supporter longtemps sans amener, avec leur fadeur naturelle, une extrême fatigue et un grand ennui.

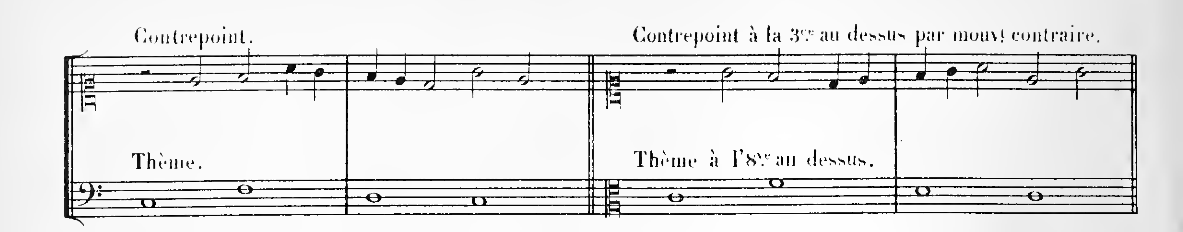
Donc, les *bons Contrepoints triples et quadruples* sont véritablement, et *seulement, ceux à l'8ve dont toutes les parties sont renversables.* C'est avec ceux-là qu'on fait les *Contre-Sujets de la Fugue,* qui va faire l'objet de la 4e partie de cet ouvrage.

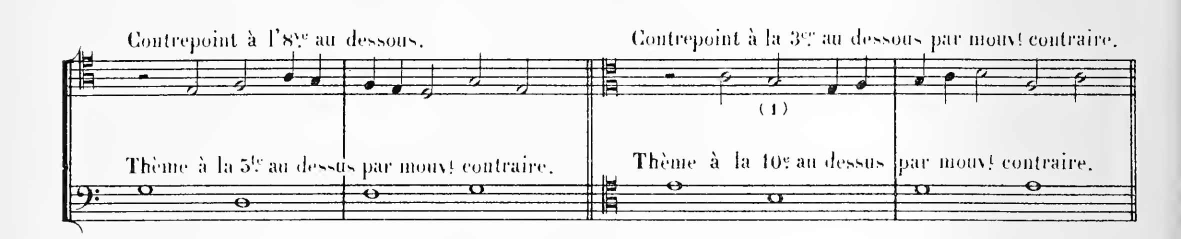
Après en avoir étudié et médité consciencieusement les trois premières parties; après en avoir fait tous les exercices indiqués, l'élève doit être armé pour l'étude si intéressante de la *Fugue,* par laquelle nous allons continuer et terminer.

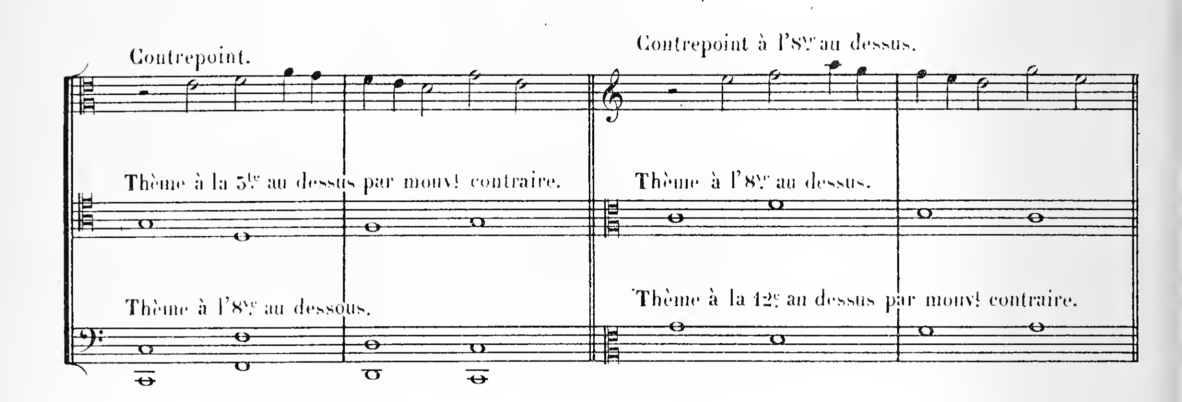
Avant d'aborder cet important sujet, je veux montrer, *à titre de curiosité,* une série d'exemples du *Père Martini,* qui feront voir l'usage qu'on peut faire en certains cas des différents Contrepoints que nous venons d'étudier dans cette 3e partie.
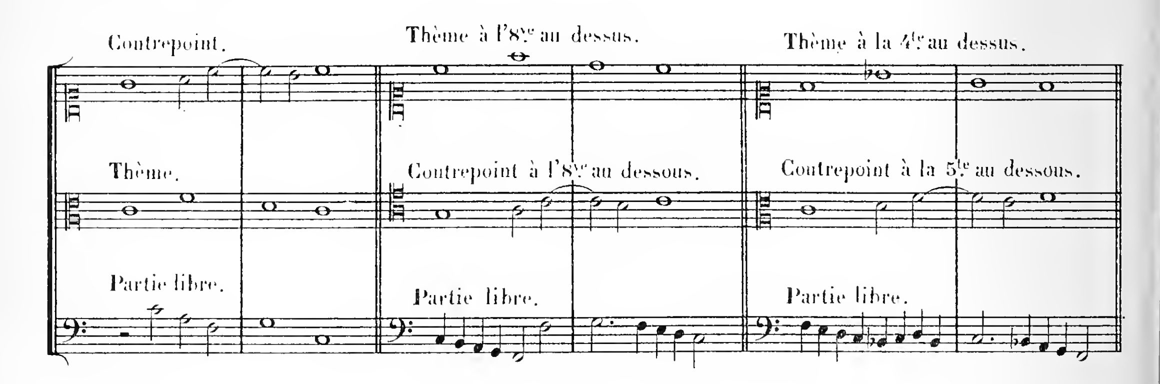
EXEMPLES.
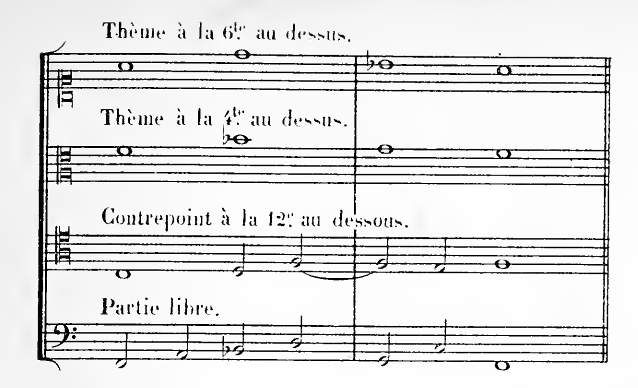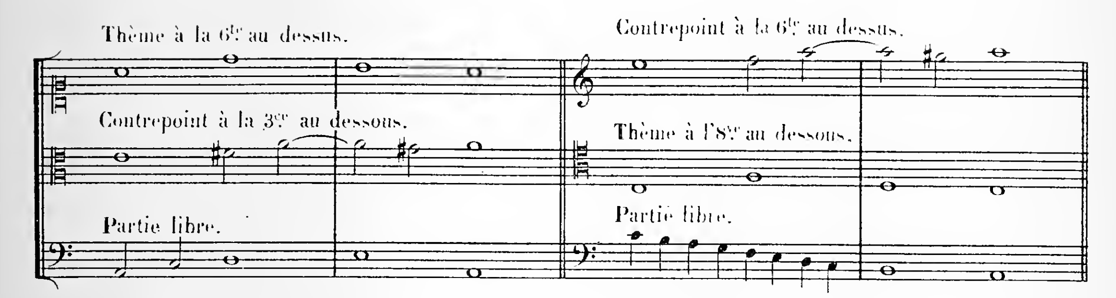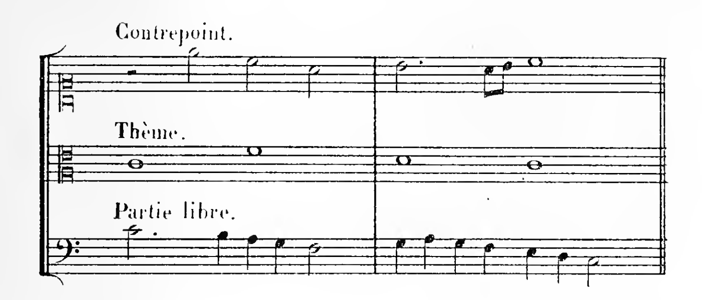








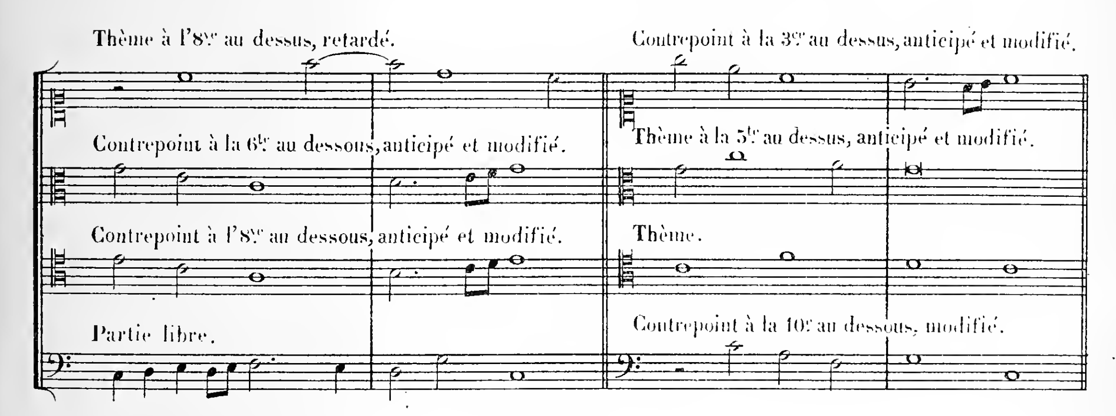


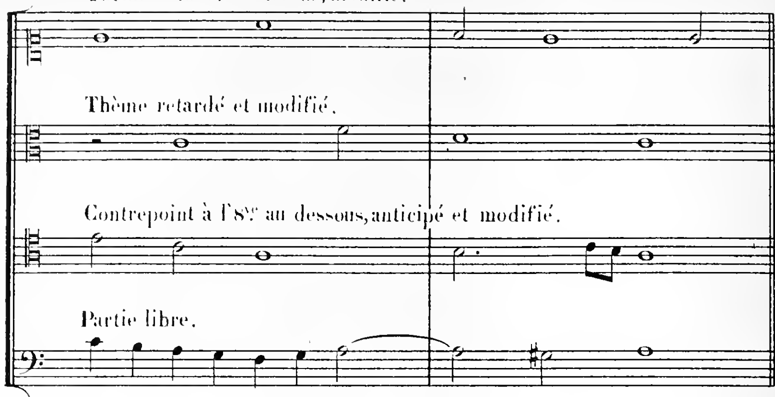
(1) Ces Contrepoints renferment quelques incorrections qu'on reconnaîtra facilement. — Je ne signale entre toutes que cette arrivée sur l'unisson par mouvement direct.

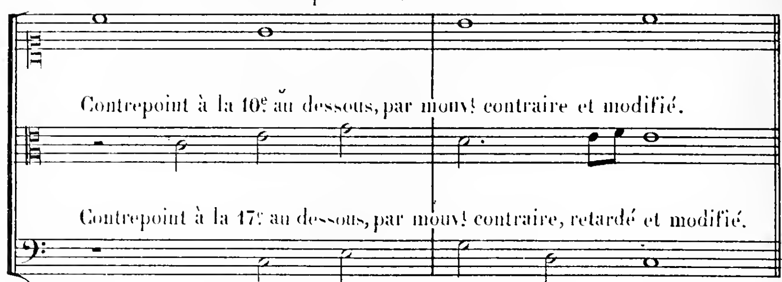

Thème à la 6te au dessus.
Thème à la 4te au dessus.
Contrepoint à la 12e au dessous.
Partie libre.

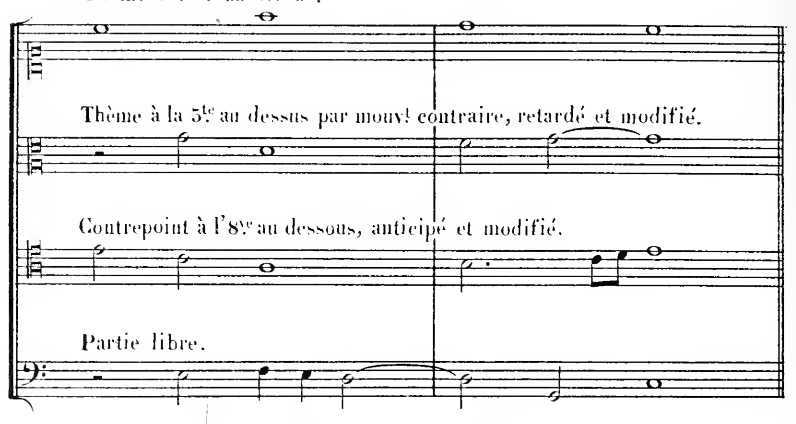

Thème à la 6te au dessus.
Contrepoint à la 3ce au dessous.
Partie libre.
Contrepoint à la 6te au dessus.
Thème à l'8ve au dessous.
Partie libre.


Contrepoint.
Thème.
Partie libre.


Thème à l'8ve au dessus, retardé.
Contrepoint à la 6te au dessous, anticipé et modifié.
Contrepoint à l'8ve au dessous, anticipé et modifié.
Partie libre.
Contrepoint à la 3ce au dessus, anticipé et modifié.
Thème à la 5te au dessus, anticipé et modifié.
Thème.
Contrepoint à la 10e au dessous, modifié.







FIN DE LA 3e PARTIE.

QUATRIÈME PARTIE

FUGUE

APERÇU GÉNÉRAL

La *Fugue* est une composition où tous les éléments et les artifices du Contrepoint peuvent et doivent trouver leur place, en même temps que d'autres artifices qui lui sont particuliers et qui sont souvent d'une allure plus libre et plus moderne.

La Fugue n'est point une œuvre d'inspiration, bien que l'imagination et l'invention y puissent jouer un grand rôle; c'est surtout une œuvre où l'art de la facture et du développement logique est poussé à son extrême limite.

Les *thèmes* d'une Fugue doivent être *présentés, combinés de toutes les manières possibles* et on doit pouvoir en extraire tout ce qu'ils sont susceptibles de fournir.

Les plus beaux modèles de ce genre de composition nous ont été légués par *J.-S. Bach*. Il y a mis à la fois une ordonnance, une force, un respect de la tonalité et une fantaisie admirables, que personne n'a égalés depuis.

On ne peut pas dire qu'une symphonie, une sonate, un trio, un quatuor, etc., soient de la Fugue, mais on peut affirmer que ces œuvres en sont les transformations modernes et qu'il y a entre les développements d'une Symphonie et ceux d'une Fugue, beaucoup de parenté dans le fond, sinon dans la forme.

Cherubini a dit que tout morceau de musique bien fait devait avoir « sinon le caractère et les formes, du moins l'esprit d'une Fugue ». Cela est vrai. Il ne peut donc y avoir de meilleure étude pour un jeune compositeur. Il y apprendra à présenter et à développer ses idées avec puissance, souplesse et ingéniosité.

Le style sévère de la Fugue ne peut faire tort à son imagination. S'il sait se mouvoir avec facilité dans un cercle restreint, que sera-ce lorsqu'il aura le champ libre et que toutes les audaces lui seront permises?

Ai-je besoin de donner des exemples et de dire que *Beethoven, Mozart, Mendelssohn, Schumann, R. Wagner, C. Franck, Brahms*, pour ne citer que des morts, ont été fortement nourris de ces grandes et solides études? Ai-je besoin de dire qu'on le sent dans leurs œuvres? Ai-je besoin encore d'ajouter qu'aucun compositeur ne peut s'attaquer avec succès à la symphonie, à l'oratorio, à la musique de chambre, aux formes les plus nobles de la musique en un mot, s'il n'est familier avec toutes les ressources du Contrepoint et de la Fugue?

Ceci dit, je vais tâcher de montrer de quels éléments se composent les différentes parties d'une Fugue, de les analyser et de dire ce qu'ils doivent être relativement les uns aux autres.

Voici d'abord leur énumération, avec explication sommaire :

1° Le *Sujet;* 2° La *Réponse;* 3° Le ou les *Contre-Sujets;* 4° La *Coda;* 5° Le *Divertissement ou Épisode;* 6° Le *Stretto;* 7° La *Pédale;* 8° Le *Nouveau Sujet;* 9° Les *Parties libres.*

1° LE SUJET

Le *Sujet* est le thème que choisit le compositeur, avec lequel et autour duquel viendront se combiner tous les autres éléments de la Fugue. Le Sujet doit être *court, caractéristique*, ne pas moduler hors des tons voisins et se terminer dans le ton de la tonique ou de la dominante.

2° LA RÉPONSE

La *Réponse* n'est autre chose que le Sujet établi, suivant certaines règles, *dans le ton de la dominante.*

La fixation de la Réponse donne souvent lieu à des hésitations, à des erreurs même. Plusieurs versions ou interprétations différentes sont quelquefois admissibles. J'essaierai de guider sûrement l'élève sur ce point délicat.

3° LE CONTRE-SUJET

Le *Contre-Sujet* est un *second thème* qui accompagne le Sujet toutes les fois que celui-ci se fait entendre.

Il doit être en Contrepoint double afin de pouvoir se renverser et se placer à quelque partie que ce soit. Il peut subir parfois de légères modifications dans l'intérêt de la disposition et de la pureté de l'harmonie.

Il est nécessaire, pour obtenir de la variété dans les rythmes, dans les valeurs et dans les contours que le Contre-Sujet ait une *physionomie toute différente de celle du Sujet*, sans que pour cela il y ait divergence dans le style.

Il peut y avoir plusieurs Contre-Sujets; dans ce cas, chacun d'eux doit être, *vis-à-vis des autres*, et aussi *vis-à-vis du Sujet*, en *Contrepoint double*, afin que tous les renversements soient praticables.

4° LA CODA

La *Coda* se compose de quelques notes qui sont parfois nécessaires pour combler le vide qui existerait entre la dernière note du Sujet et l'entrée de la Réponse.

Le compositeur se sert souvent du dessin formé par ces notes comme élément de développement.

5° LE DIVERTISSEMENT OU ÉPISODE

Le *Divertissement* est à proprement parler la partie libre de la Fugue. Il sert à en relier les diverses autres parties. Le compositeur choisit à son gré tel élément, tel fragment, tiré soit du Sujet, soit du ou des Contre-Sujets, soit de la Coda, etc. et le combine avec lui-même, ou avec d'autres fragments, en forme d'*imitations*, de *marches* (1), de *canons* à deux ou plusieurs parties, à des intervalles quelconques, de *Contre-points doubles*, *triples* ou *quadruples*.

Le fragment choisi peut être employé avec ses valeurs ordinaires, ou bien ces valeurs peuvent être traitées en augmentation, en diminution, ou encore par mouvement contraire, etc.

C'est dans les divertissements que la science, l'ingéniosité, la fantaisie peuvent se montrer avec toutes leurs ressources.

6° LE STRETTO

Le *Stretto* est la partie de la Fugue où les artifices les plus intéressants viennent peu à peu s'accumuler et se *serrer*, ainsi que l'indique le mot *stretto.*

On fait entrer d'abord, si on le peut, la Réponse à un point quelconque du Sujet (pas trop éloigné cependant), et on rapproche toujours cette combinaison jusqu'à ce que la Réponse devienne le *canon naturel du Sujet.*

On peut faire aussi le Stretto de la Réponse, ainsi que celui des Contre-Sujets.

Il faut faire remarquer que beaucoup de Sujets ne comportent pas de Stretto véritable (le canon du Sujet et de la Réponse); dans ce cas, on se contente de faire des entrées et de les serrer le plus habilement possible.

7° LA PÉDALE

La *Pédale*, généralement placée à la partie grave, est une note tenue (dominante ou tonique) sur laquelle se déroulent diverses combinaisons : *sujet et réponse en stretto*, *marches harmoniques*, *imitations*, *canons*, etc.

Quelquefois une Pédale *courte* précède le Stretto, mais la *vraie place de la Pédale grave de dominante* est *dans le courant du Stretto*, vers la fin de la Fugue.

La Pédale de tonique se place généralement *tout à la fin*; elle est comme le couronnement de l'édifice, mais elle n'est point obligatoire.

Aucune Pédale, du reste, n'est obligatoire dans une Fugue; cela dépend de la contexture, de l'étendue, de l'allure générale de la composition.

Je ne parle pas des Pédales supérieures ou intérieures qui n'ont pas le caractère de celles dont il est question ici et qui n'ont toujours qu'une durée fort restreinte.

Sur la Pédale, on est quelque peu affranchi de la rigueur des règles; nous dirons plus tard dans quelle mesure.

(1) Les marches symétriques devront être employées avec une grande réserve et ne pas se prolonger, de manière que la Fugue ait une allure toute différente de la leçon d'harmonie.

8° LE NOUVEAU SUJET

Quand le Sujet ne se prête pas à une grande richesse de combinaisons, ou *quand on veut augmenter cette richesse*, on introduit quelquefois, un peu avant le Stretto, un *nouveau Sujet* pouvant se faire entendre avec le premier, ayant lui-même des allures toutes différentes de celui-ci, ayant aussi son Contre-Sujet et se prêtant à des développements intéressants pouvant se combiner avec les éléments du premier Sujet et du premier Contre-Sujet.

On obtient ainsi une variété très grande dans l'unité.

9° LES PARTIES LIBRES

On appelle *parties libres*, celles qui ne sont extraites d'aucun des éléments principaux de la Fugue, et dont le rôle se borne à compléter et enrichir l'harmonie.

REMARQUES DIVERSES; HARMONIE USITÉE

Avant de parler plus en détail de chacun des éléments dont je viens de faire une analyse sommaire, je vais donner le *plan général* d'une Fugue ordinaire à 4 parties et à un Contre-Sujet.

Je n'ai pas la prétention de fixer d'une manière absolue la forme de la Fugue; elle ne peut l'être rigoureusement. Il y a cependant certains points essentiels sur lesquels il est indispensable d'attirer l'attention et qui sont le fond même de ce genre de composition. Ce sont ces points que je vais indiquer spécialement.

J'ajoute que le *style vocal*, étant le plus difficile à traiter, sera adopté exclusivement pour l'étude et le travail de la Fugue.

Le style instrumental offre, en effet, plus de facilité, l'étendue de chaque partie étant presque illimitée, tout au moins à l'aigu, et le choix des intervalles n'étant, pour ainsi dire, restreint que par le goût. Le style vocal est donc plus propre à amener la souplesse, la correction, la sobriété, l'élégance et la pureté.

Si je choisis la Fugue à 4 parties et à un Contre-Sujet pour établir un plan général, c'est qu'elle représente le type le plus communément usité.

Toutes modifications nécessaires seront indiquées plus tard selon leur opportunité.

Je dois dire aussi que l'harmonie usitée dans la Fugue, même rigoureuse, est moins restreinte que celle du Contrepoint. Elle a une liberté relative d'allures, que justifie le genre chromatique dont on fait un usage fréquent, et la contexture même de certains sujets; par exemple :

L'accord de 5te diminuée et ses renversements, l'accord de 7e diminuée et ses renversements, peuvent se pratiquer sans préparation.

L'accord de 7e dominante et ses renversements, à l'exception du 2e, peuvent aussi se pratiquer avec préparation de la 7e, *ou de la fondamentale* (mais préférablement de la 7e).

Quant aux autres accords, on n'en doit faire usage qu'avec préparation de la dissonance, *sauf toujours pour le 2^{d} renversement*, qui reste proscrit s'il contient une note formant quarte juste avec la basse.

PLAN GÉNÉRAL D'UNE FUGUE A 4 PARTIES

Le *Sujet* est tout d'abord exposé par une partie, *soit seul, soit accompagné de son Contre-Sujet.*

La *Réponse* suit immédiatement dans une autre partie ayant une tessiture différente : par exemple, si le Sujet est proposé par le soprano, la Réponse devra être faite par l'alto ou par la basse, et non par le ténor, dont la tessiture est semblable à celle du soprano.

La Réponse doit être également accompagnée de son Contre-Sujet.

Ensuite le *Sujet* et la *Réponse* se font entendre dans les deux parties qui ne les ont pas encore exposés, toujours conjointement avec leurs Contre-Sujets.

Les parties qui ne font ni le Sujet, ni la Réponse, ni les Contre-Sujets, sont des *parties libres* qui complètent et enrichissent l'harmonie, *mais seulement après leur première entrée obligatoire.*

Ces quatre entrées : *Sujet*, *Réponse*, *Sujet*, *Réponse*, forment ce qu'on appelle l'*Exposition*.

Entre la 2e et la 3e entrée, on peut faire un *très court* épisode, sorte de Coda amenant de nouveau le Sujet; mais je crois préférable, dans la plupart des cas, de faire les 4 entrées successives sans aucune interruption.

L'Exposition a une très grande importance; elle installe fortement les thèmes; elle détermine le caractère, le rythme et l'allure générale de la Fugue.

Beaucoup de maîtres font une *Contr'Exposition* séparée de l'Exposition par un Divertissement. Cette Contr'Exposition commence alors par la Réponse suivie du Sujet, dans deux parties différentes où ces éléments n'ont pas été encore entendus. *Le Contre-Sujet accompagne toujours le Sujet ou la Réponse.* Mais le plus souvent il est préférable de ne pas faire de Contr'Exposition, afin d'éviter la monotonie.

Après cette première partie de la Fugue, qu'il y ait Contr'Exposition ou non, un *Divertissement* assez développé est indispensable pour amener le *Sujet dans le mode majeur ou mineur relatif*, lequel est suivi de sa *Réponse*; ensuite il faut produire et séparer par des *Divertissements* toujours de plus en plus intéressants le *Sujet* dans les *deux autres tons relatifs.*

Si l'on introduit un *Nouveau Sujet*, c'est dans un de ces deux tons relatifs qu'il convient de le présenter; le nouveau sujet est alors substitué à l'ancien et *devra pouvoir se combiner plus tard avec lui.*

Peu à peu de nouveaux épisodes, faits avec des éléments toujours divers, amènent un *repos sur la dominante*, pouvant lui-même être précédé d'une courte Pédale. (Ce repos, du reste, ainsi que la Pédale, est facultatif.)

Ici se place le *Stretto*, qui peut se pratiquer de diverses manières :

Au lieu de faire *de suite* le canon naturel du sujet et de la réponse, qui existe presque toujours dans la pensée de l'auteur du sujet (nous avons dit pourtant que beaucoup de sujets n'en comportaient pas), on peut réserver cette combinaison pour plus tard et imaginer pour le début du stretto des entrées de la réponse à un certain point du sujet et réciproquement, en ayant soin cependant d'*éviter que le début du Stretto ne ressemble à une nouvelle exposition*, c'est-à-dire d'éviter que les entrées soient trop éloignées les unes des autres, et qu'il y ait interruption du sujet avant l'entrée de la réponse et réciproquement.

Pour justifier le mot *Stretto*, on doit, si le sujet s'y prête, répéter ce procédé, en rapprochant de plus en plus les entrées et en les séparant par de courts épisodes, présentant toujours eux-mêmes un intérêt plus vif.

Le *Contre-Sujet* peut, comme le Sujet, être traité en *Stretto*.

Les épisodes ou divertissements faisant partie du Stretto doivent être de plus en plus vivants, chaleureux, *serrés*.

Là, le Sujet en *augmentation*, en *diminution*, par *mouvement contraire*, etc., peut être combiné avec le sujet en valeurs naturelles ou avec le Contre-Sujet. Là aussi, si l'on a introduit un nouveau sujet, il faut s'efforcer de pratiquer toutes les combinaisons dont il est susceptible, avec les éléments primordiaux de la fugue; mais tout cela sans longueurs inutiles et sans monotonie.

Arrive alors la *Pédale*, sur laquelle se peuvent faire des *canons*, *imitations*, etc., tirés des différents thèmes qui ont servi à composer la Fugue. Cette Pédale est, du reste, comme toutes les Pédales, facultative.

Une certaine liberté d'allures, comme nous l'avons dit déjà, est admise, surtout dans le Stretto, sur la Pédale et vers la fin de la Fugue, mais toujours en restant dans le style et dans le caractère des thèmes.

La terminaison peut se faire sur une Pédale de tonique ou tout autrement.

Le *Stretto* ne doit pas occuper plus du tiers environ de la Fugue.

Telles sont les lois générales concernant la forme et le développement d'une Fugue. Je le répète, je ne les donne pas comme absolues, mais seulement comme pouvant servir à guider l'élève dans cette étude difficile. Ainsi, par exemple, il est très admissible : de supprimer le Sujet dans un des deux derniers tons relatifs; d'introduire dès le début une partie libre, non en Contrepoint double, mais susceptible cependant de se combiner avec le Sujet et de servir de thème à des développements; de faire entendre, dans le dernier ton relatif employé, le Sujet sans être accompagné de son Contre-Sujet; de modifier légèrement le Contre-Sujet, si cela est utile pour la bonne conduite des parties et la pureté de l'harmonie, etc.

Les modulations doivent être sobres; en aucun cas on ne doit faire entendre le Sujet dans un ton autre que l'un des tons relatifs.

On ne doit pas non plus répéter une combinaison déjà entendue.

Je ne parle pas de l'élégance de l'écriture; je rappelle seulement qu'il faut éviter la lourdeur, et qu'*une partie ne doit jamais se taire si elle n'est destinée à rentrer d'une façon intéressante.*
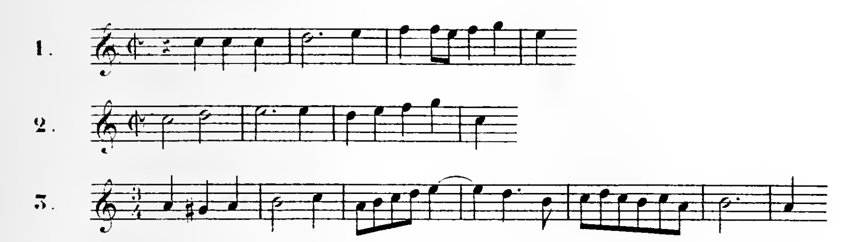
Il est nécessaire, maintenant, de revenir sur les principaux éléments dont j'ai parlé plus haut, d'en compléter l'analyse, de traiter à fond la question de la Réponse, des Contre-Sujets, etc., etc.

Quand j'aurai fourni toutes explications utiles, je donnerai des exemples montrant comment on peut composer les différentes parties d'une Fugue; puis, enfin, des exemples de Fugues entières à 2, 3, 4 parties et plus.
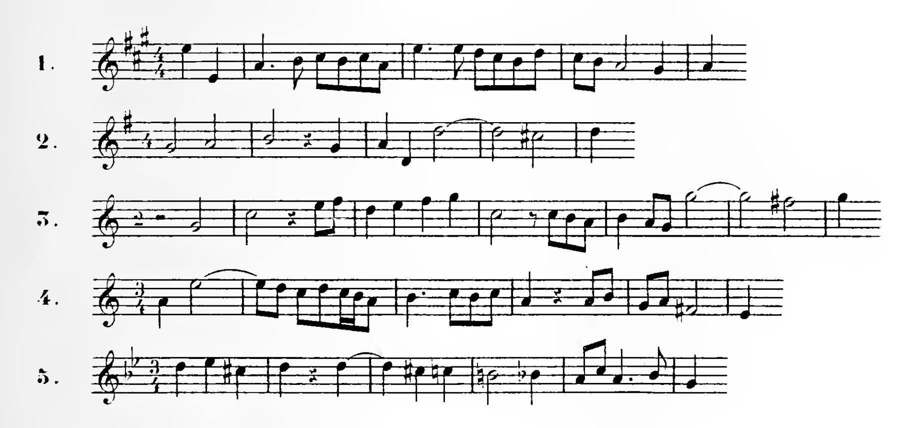
Il est bien entendu que je ne traite ici que de la *Fugue d'école* ayant sa forme déterminée et non des morceaux en style fugué ou des Fugues d'imitation plus ou moins régulières, lesquels, bien qu'émanant de la Fugue, en sont pour ainsi dire les enfants émancipés. Ils forment la transition entre la Fugue d'école et la Composition libre

Le Sujet.

Si le *Sujet* ne se porte pas dès le début de la tonique à la dominante, ou de la dominante à la tonique; s'il ne commence pas par la dominante et n'offre trace d'aucune modulation au ton de la dominante, on dit que la Fugue est *réelle*. Ex:
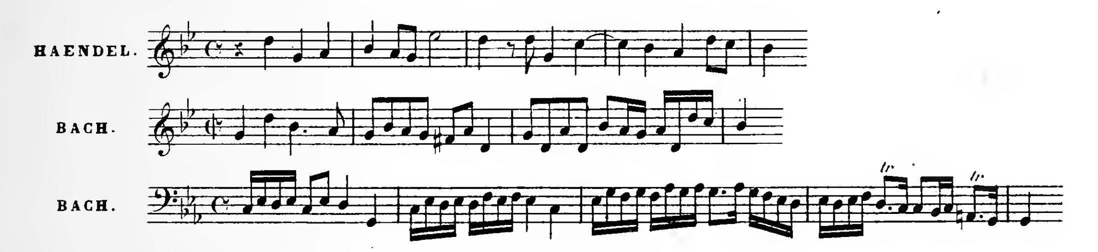


Dans le cas contraire elle prend le nom de *tonale*. Ex:
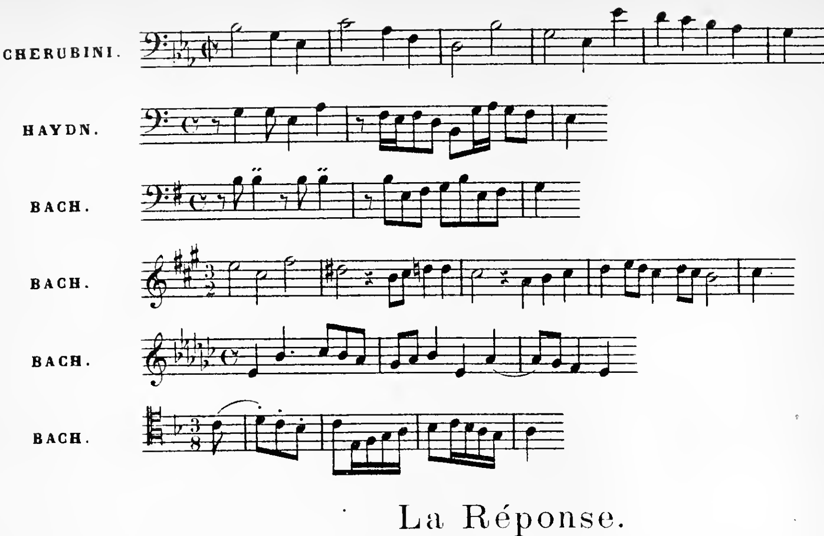


Tous les sujets ci-dessus sont combinés de manière à fournir un *stretto en canon de la Réponse sous ou sur le Sujet*, comme on le verra plus loin.

Je vais maintenant présenter quelques sujets *qui en sont dépourvus*.

On comprendra facilement que le compositeur qui veut s'affranchir de cette contrainte puisse donner à son Sujet une allure plus libre, plus dégagée, plus indépendante, puisque rien ne vient entraver la tournure mélodique qu'il lui plaît de choisir. On peut donc dire, sauf nombreuses exceptions, que les plus beaux sujets, et les plus caractéristiques, ne fournissent pas toujours ce stretto. Ex:





La Réponse.
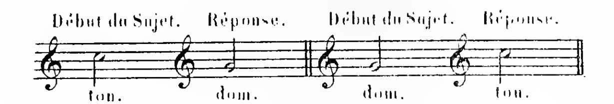
Nous avons dit que la Réponse n'est autre chose que le Sujet *établi* suivant certaines règles *dans le ton de la dominante*.

Voici ces règles, suivies de Remarques importantes:

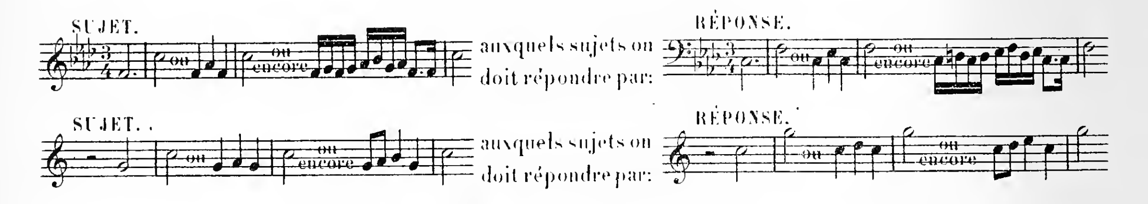
S'il s'agit d'une *fugue réelle*, la réponse se fait rigoureusement, *note pour note*, dans le ton de la dominante.

S'il s'agit d'une *Fugue tonale*, plusieurs points sont à observer:
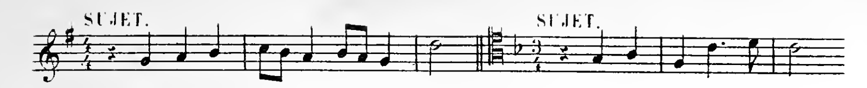
1º. Quand le Sujet commence par la tonique, la Réponse doit commencer *par la dominante*, et quand il commence par la dominante, la Réponse doit commencer *par la tonique*. Ex:
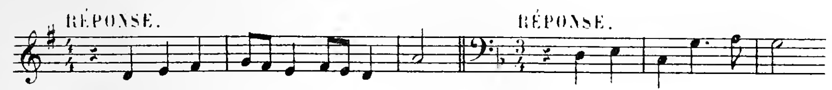


2º. Si le Sujet se porte franchement, *dès le début*, de la tonique à la dominante ou réciproquement, la Réponse doit se porter de la dominante à la tonique ou réciproquement. Ex:
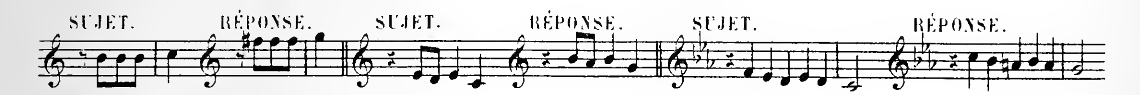


Pour les Sujets comme les suivants, ne se portant pas *dès le début* de la tonique à la dominante ou réciproquement:
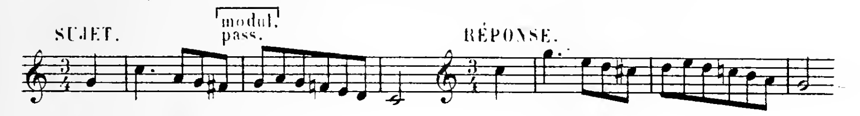


les Réponses doivent être:



3º Si le Sujet ne commence ni par la tonique ni par la dominante, on doit répondre à la *tonalité* de la tonique par celle de la dominante et réciproquement. Ex:



4º *Dans le courant du Sujet*, on doit toujours aussi répondre à la *tonalité* de la tonique par celle de la dominante et réciproquement, à moins que ces tonalités n'aient un caractère tout-à-fait passager, auquel cas on répond simplement et *exactement par les mêmes intervalles*, comme par exemple:



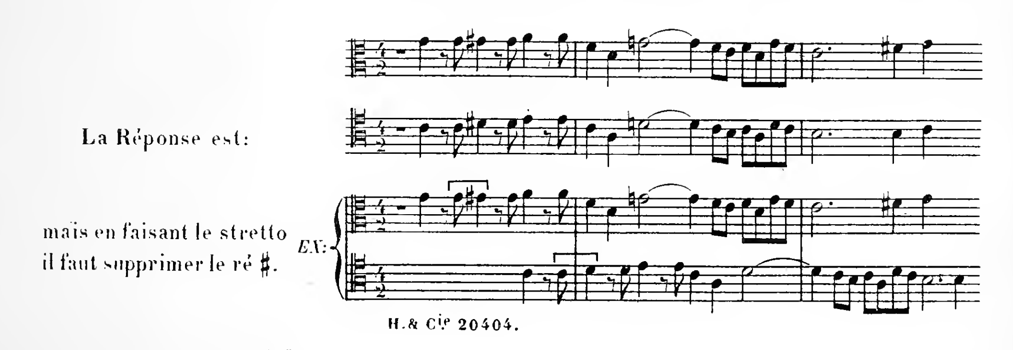
5º Quand le doute peut exister sur la présence ou non de modulations dans le courant d'un Sujet, ou sur le point précis où elles se produisent, on doit donner la préférence à la Réponse qui fournit le contour le plus naturel.

1re REMARQUE. Les modifications apportées à la Réponse s'appellent *mutations*.
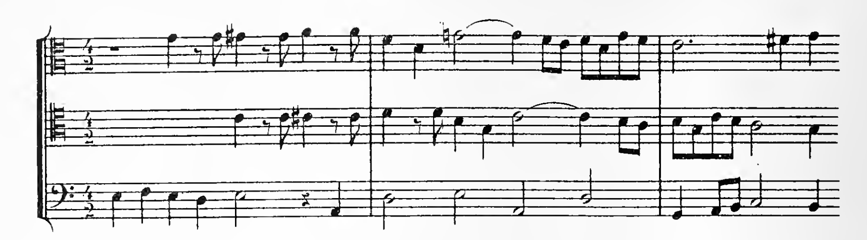
Plusieurs mutations peuvent avoir lieu pendant la durée d'une Réponse si le Sujet module plusieurs fois de la tonique à la dominante ou réciproquement.

2e REMARQUE. Si le Sujet comporte un stretto en canon, la Réponse devant donner ce canon, il devient assez facile dans la plupart des cas, de la déterminer après un instant de réflexion et de recherche.

Je dis dans la plupart des cas, car il arrive parfois que la vraie Réponse ne concorde pas tout-à-fait avec le stretto; le Sujet suivant de Monsieur Massenet le démontre visiblement:



Il faut observer aussi que, en se basant uniquement sur le stretto pour établir la Réponse, on pourrait faire fausse route. Supposons en effet, ce qui est possible, que l'élève voie le stretto de ce Sujet comme ceci:
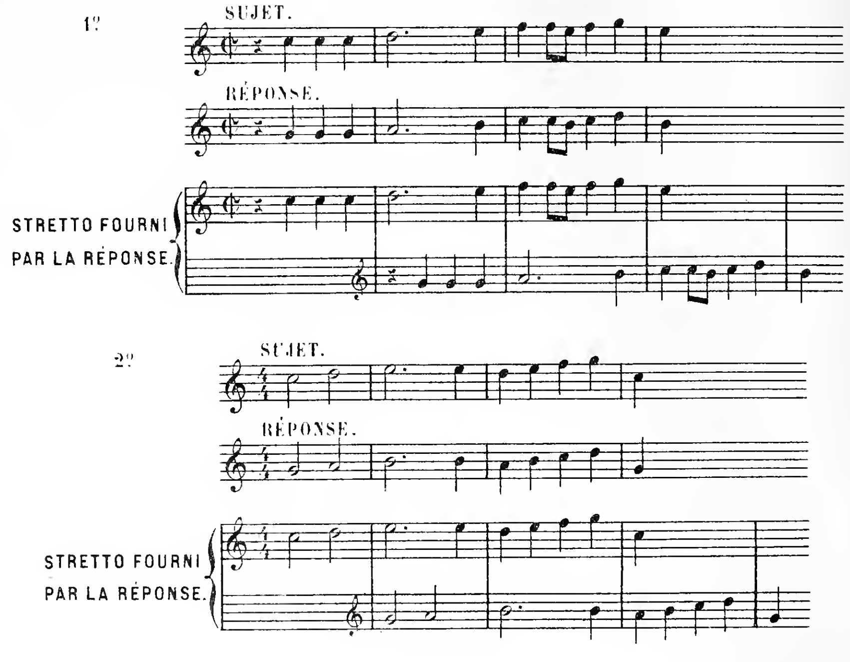


il se trompera s'il fait la Réponse avec cette version, qui n'est pas tonale.
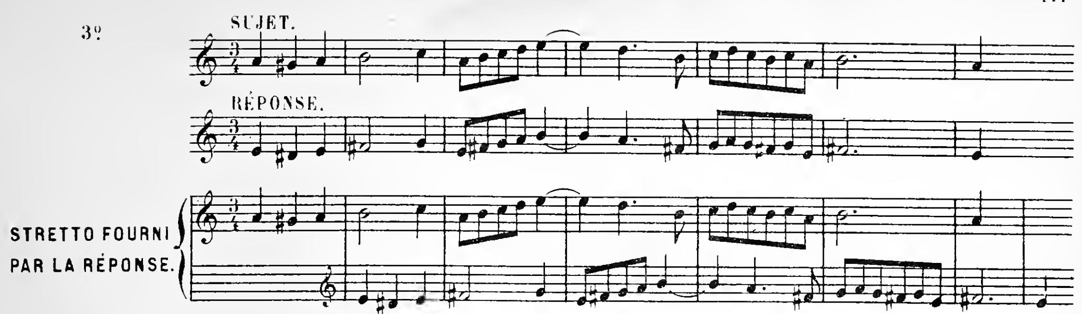
On ne doit donc s'appuyer sur cette 2º Remarque qu'avec une certaine réserve.

3º REMARQUE. Si le Sujet contient des modulations passagères à des tons relatifs, la Réponse doit, sur ce point encore, suivre le sujet dans ses contours.
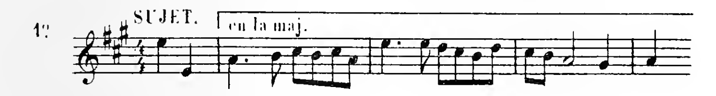
Prenons les Sujets donnés plus haut et cherchons en les Réponses en analysant notre travail d'après les règles et les remarques ci-dessus.

Les trois premiers étant des Sujets de *fugue réelle*, n'offrent aucune difficulté, et il faut y répondre *rigoureusement*. Ex:
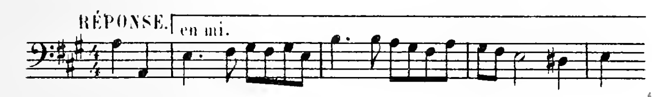




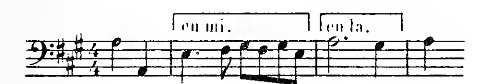
Les cinq suivants présentent des particularités que je signalerai au fur et à mesure. Ex:
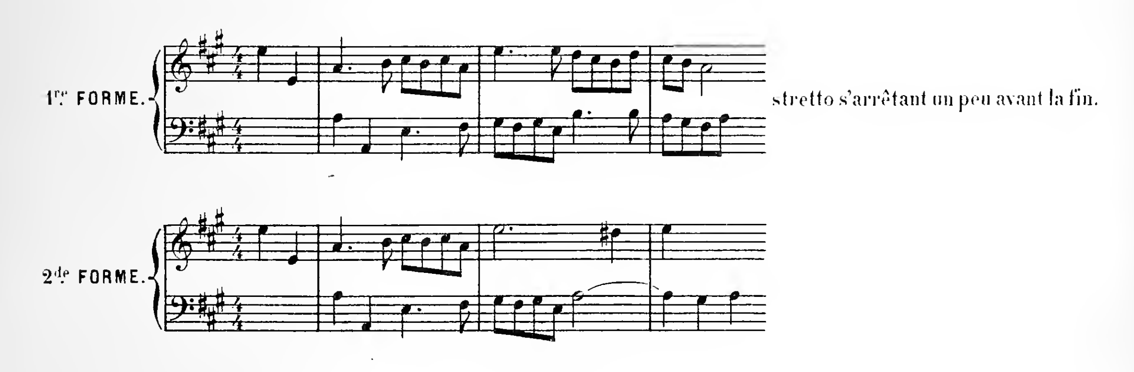


Ce Sujet se portant *dès le début* de la dominante à la tonique, il faut répondre en allant de la tonique à la dominante; puis répondre en *mi* à toute la suite du Sujet qui est en *la*. Il n'y a donc qu'une seule mutation: celle du début. Ex:
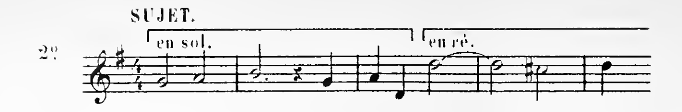


On remarquera le passage de la 2e a la 3e mesure, auquel il faut répondre par parce qu'il n'y a pas de modulation; mais si le Sujet avait la forme suivante: il y aurait deux mutations, et on répondrait à *la mi* par *mi la*. Ex:
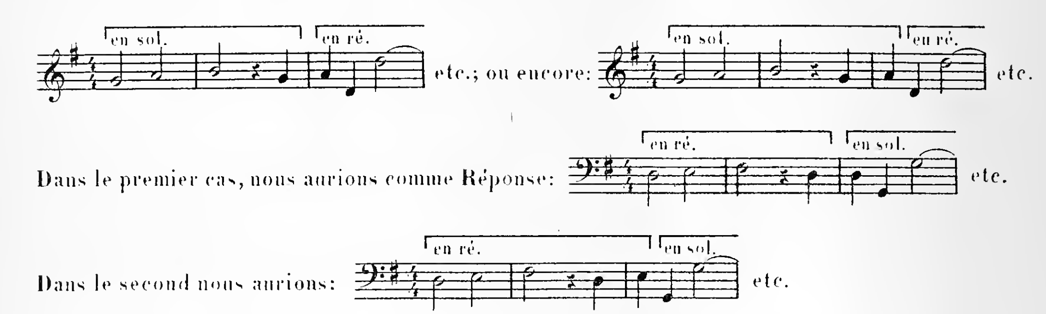


Voici du reste le Sujet sous ses deux formes différentes avec leurs réponses formant stretto:



2°



Dans ce Sujet, dont le début est en sol, il peut y avoir *doute* sur le point précis où la modulation en ré se produit; en effet on pourrait l'analyser ainsi:
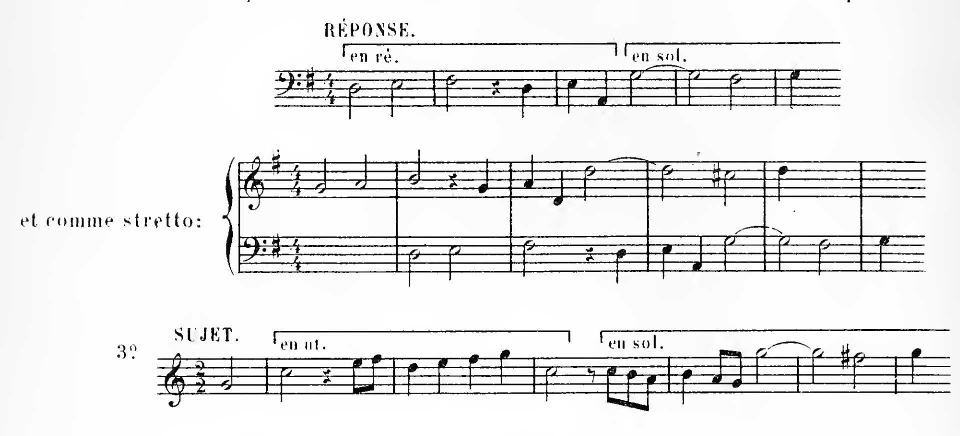


etc.; ou encore: etc.

Dans le premier cas, nous aurions comme Réponse: etc.

Dans le second nous aurions: etc.

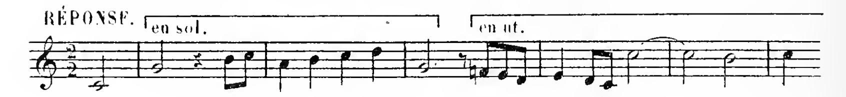
Or ces deux versions manquent tout-à-fait de grâce; c'est dans des cas semblables qu'il faut se guider sur le contour mélodique et faire intervenir le goût; nous aurons alors comme Réponse:



et comme stretto:
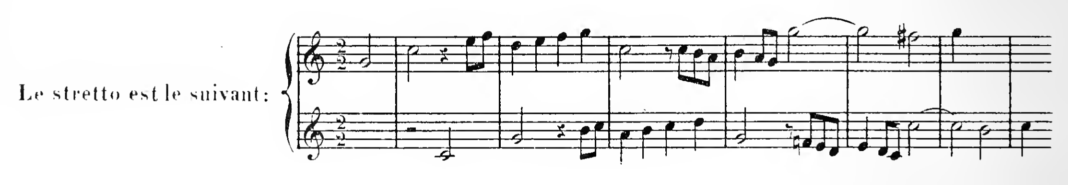
3°

Ici il y a *deux* mutations: celle du début et celle du passage en sol. Ex:
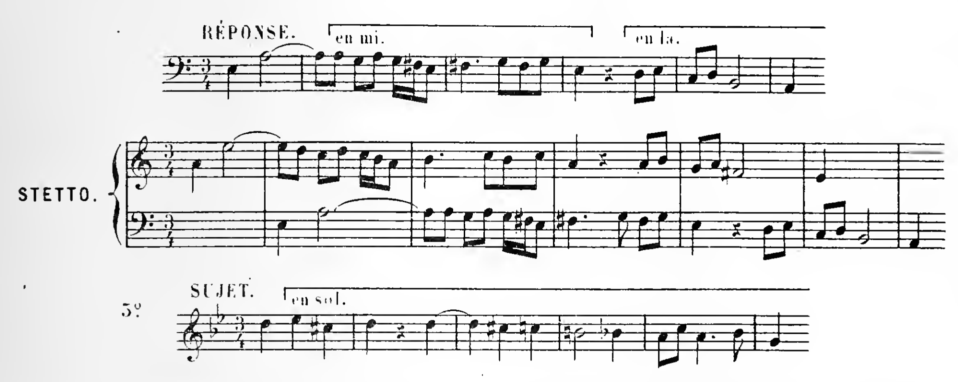


On pourrait encore comprendre la seconde mutation ainsi: , mais on voit combien le contour mélodique y perdrait.

Le stretto est le suivant:
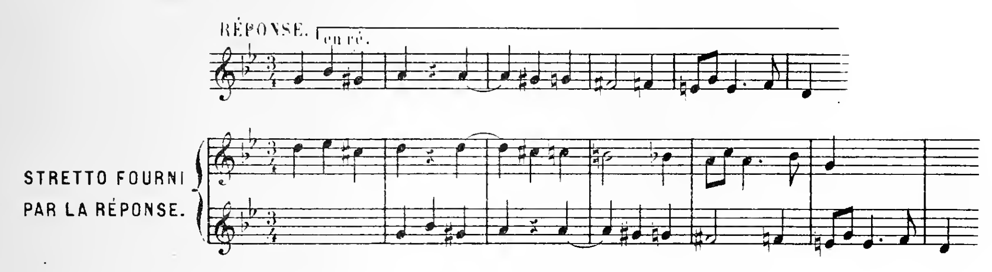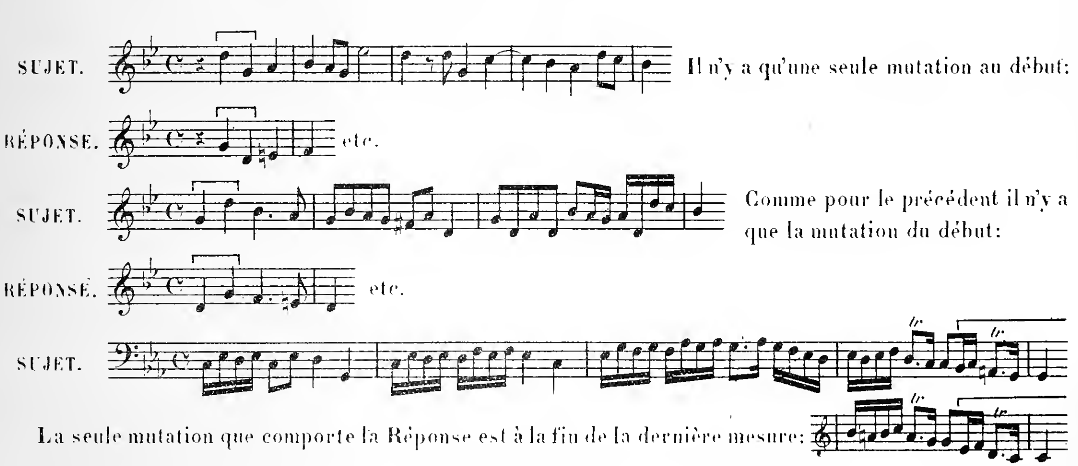




Ce Sujet comporte *trois* mutations et n'offre pas de difficulté spéciale d'interprétation au point de vue de la Réponse, les modulations étant indiquées très franchement. Voici donc la Réponse et le stretto qu'elle fournit:
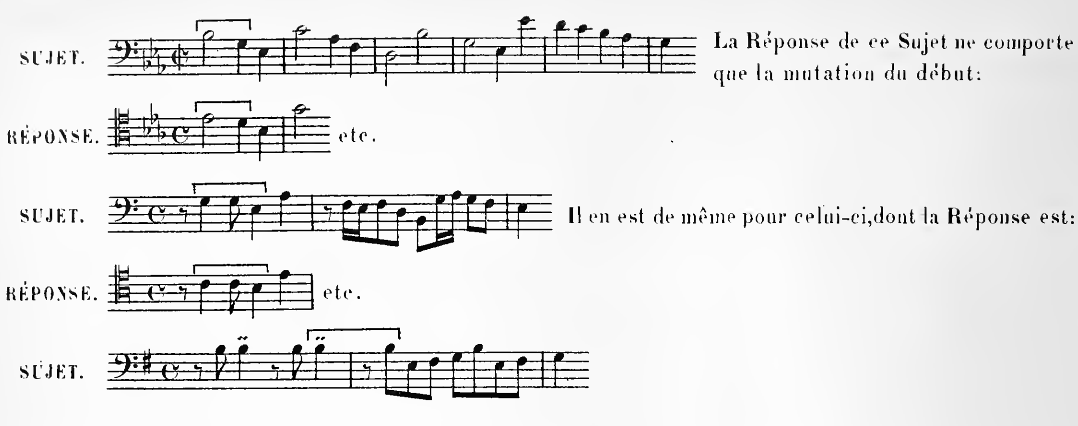


L'entrée de ce Sujet, *seule*, donne lieu à une mutation, puisqu'il faut au début répondre à la dominante par la tonique, et qu'à partir de la seconde note le Sujet est en sol jusqu'à la fin, ce à quoi il faut répondre en ré; et ce qui donne la version suivante:

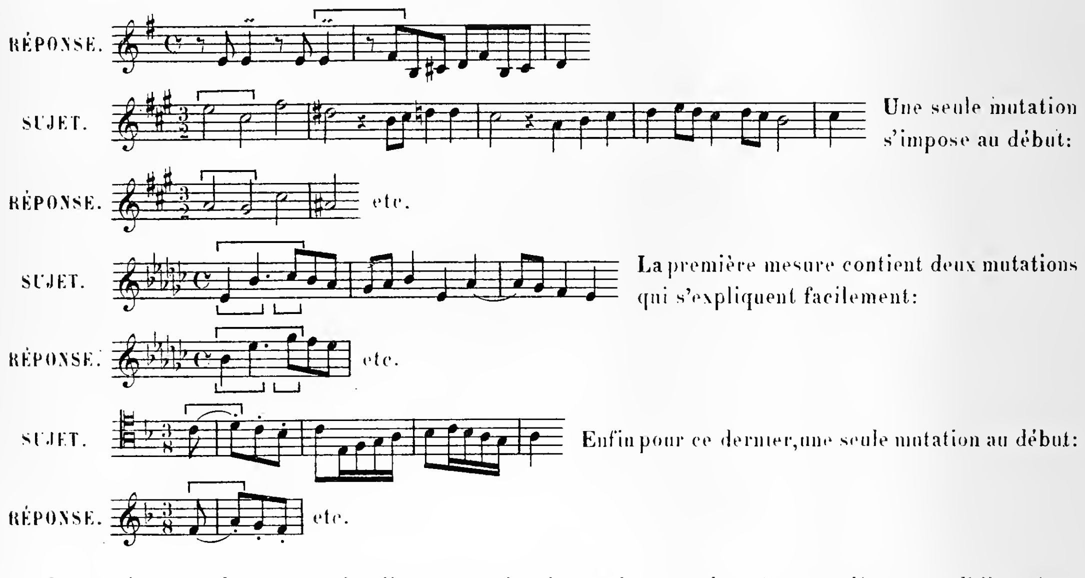


Les neuf derniers Sujets ont les Réponses suivantes:
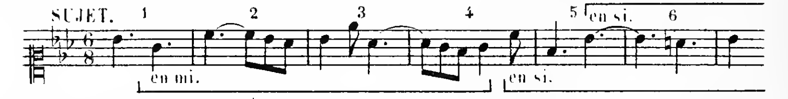




La première mesure commençant par la dominante, il faut y répondre par la tonique; la seconde étant en mi; il faut répondre en si:

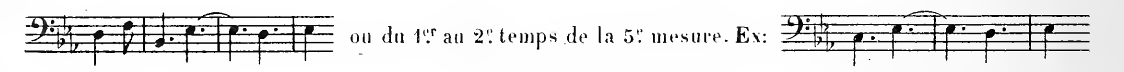


Je ne suis entré dans aucun détail pour ces derniers sujets, tant les réponses s'imposent d'elles-mêmes.
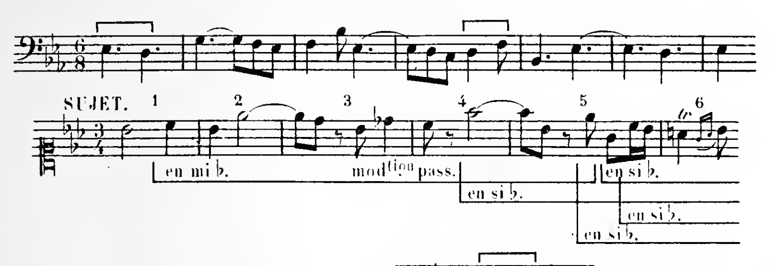
Je vais maintenant donner plusieurs sujets dont la fixation de la réponse offre certaines difficultés:



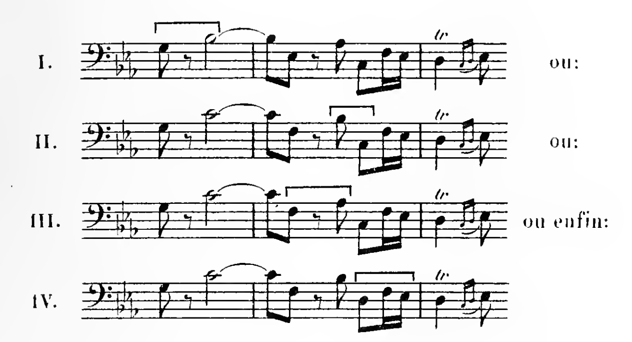
Ce Sujet donne lieu à *deux* mutations: celle de la première mesure est facile et ne provoque aucune remarque; le point précis où doit commencer la seconde est discutable; en effet elle peut avoir lieu dans la quatrième mesure. **Ex:**
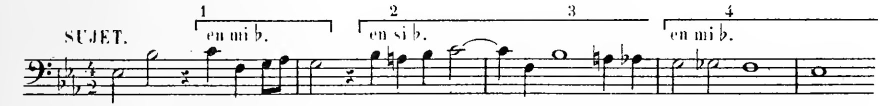


Cette deuxième version est admissible, mais on doit donner la préférence à la première, dont la tournure est plus élégante, plus franche, plus tonale, plus mélodique. La réponse sera donc:
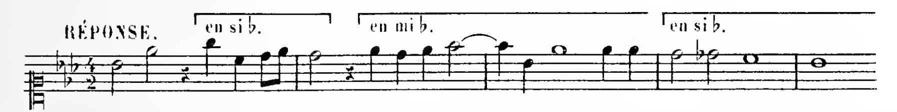


Ce Sujet comporte *deux* mutations: la première ne donne lieu à aucune observation; la seconde pourrait à la rigueur avoir quatre interprètations différentes, ce qui donnerait, à partir de la quatrième mesure:



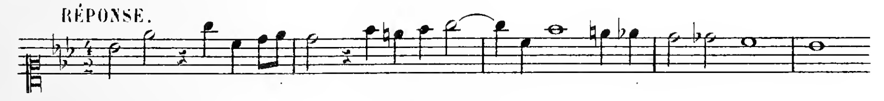
On doit évidemment fixer son choix sur la *deuxième* ou la *troisième*, comme étant d'une tournure plus mélodique. On remarquera aussi en leur faveur que ces deux versions permettent au canon du stretto de se prolonger plus longtemps.



La réponse logique, tonale, prolongeant presque jusqu'à la fin le canon du stretto est celle-ci:
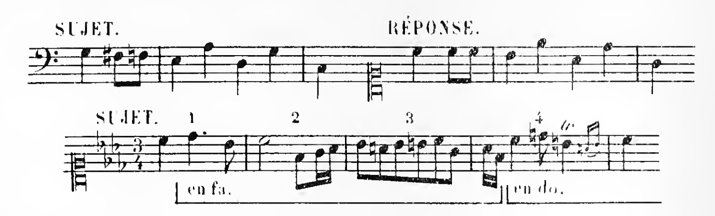


Cependant je préfère la suivante, dont la tournure est plus élégante, plus musicale; elle s'explique du reste très bien, car on peut considérer la deuxième et la troisième mesure du Sujet comme restant en mi ♭, le *la* ♮ de la deuxième mesure n'étant en réalité que la *broderie* du si et ne déterminant pas à proprement parler une modulation:



H. & Cie 20404.

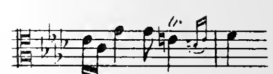
A propos du mouvement chromatique que renferme la troisième mesure de ce Sujet, on observera que: lorsqu'une mutation se produit à un point quelconque du Sujet où se trouve un mouvement chromatique, on doit répondre à ce mouvement par la *répétition de la même note*. Ex:



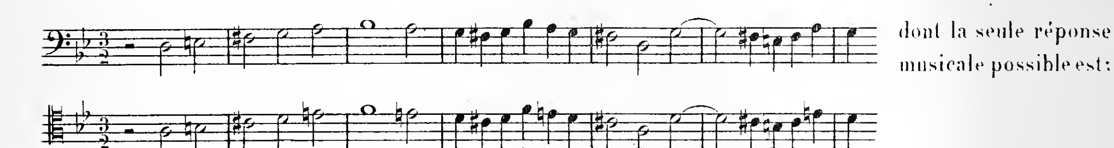
La meilleure Réponse de ce Sujet est:
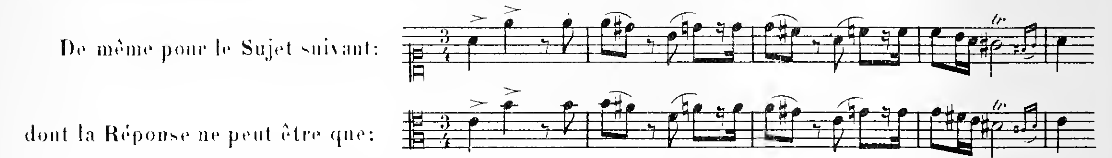


Cependant la seconde mutation pourrait avoir lieu après la troisième note de la quatrième mesure, ce qui produirait pour cette mesure:



Pour terminer, il est nécessaire de constater que certains sujets, *fort rares d'ailleurs*, ne peuvent avoir leur réponse conforme aux principes établis. Je donnerai comme exemple un Sujet de M. Gevaert:



dont la seule réponse musicale possible est:



De même pour le Sujet suivant:

dont la Réponse ne peut être que:

car, si on fait une mutation dans la première mesure, on obtient le contour suivant, que le goût et le sens musical doivent rejeter: etc.

Si au contraire on fait une mutation dans la seconde mesure, le contour n'est pas meilleur, à cause de la répétition monotone des mêmes notes: etc.

Il est évident qu'avec des sujets aussi exceptionnels, la Fugue doit se traiter en ***Fugue réelle***.

EXERCICES.

Chercher les réponses de sujets divers jusqu'à ce qu'on soit bien familiarisé avec ce genre de travail.(1)

(1) Pour ces exercices et tous ceux qui suivront, on trouvera un grand nombre de Sujets de Fugue à la fin du Volume.

Le Contre-Sujet.

J'ai dit que le *Contre-Sujet* est un second thème qui accompagne le **Sujet**, qu'il doit être en *Contrepoint double* et qu'il doit avoir une physionomie rythmique différente de celle du **Sujet**. **J'ai dit aussi que** le **Sujet** peut être accompagné par plusieurs Contre-Sujets, mais je ferai remarquer qu'un seul Contre-Sujet, lorsqu'il est bien choisi, permet d'éviter la monotonie, en laissant une place plus large aux parties libres de la Fugue.
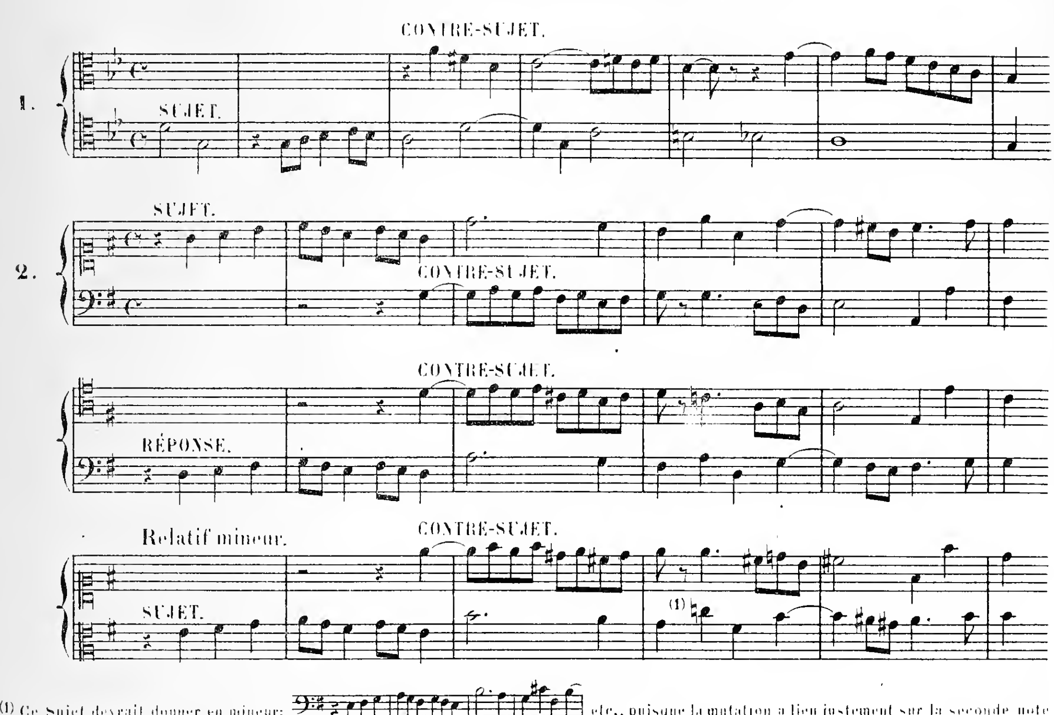
Le Contre-Sujet doit, pour s'imposer avec plus de précision à l'attention de l'auditeur, commencer après l'attaque du Sujet.

Il accompagne aussi la réponse et subit les mêmes mutations, aux mêmes endroits, *si la Fugue est tonale*.

Il est bon de chercher, dans la construction du Contre-Sujet, à ne pas s'éloigner du Sujet de plus d'une 8ve; et cela, afin d'éviter des croisements fréquents, et aussi de permettre toutes dispositions vocales, sans exception. — Cependant le contraire se pratique fort souvent en vue d'un contour mélodique plus élégant. Il faut alors arranger habilement les croisements, de manière à laisser aux parties importantes le relief qu'elles doivent avoir, ou prendre des dispositions qui évitent ces croisements.
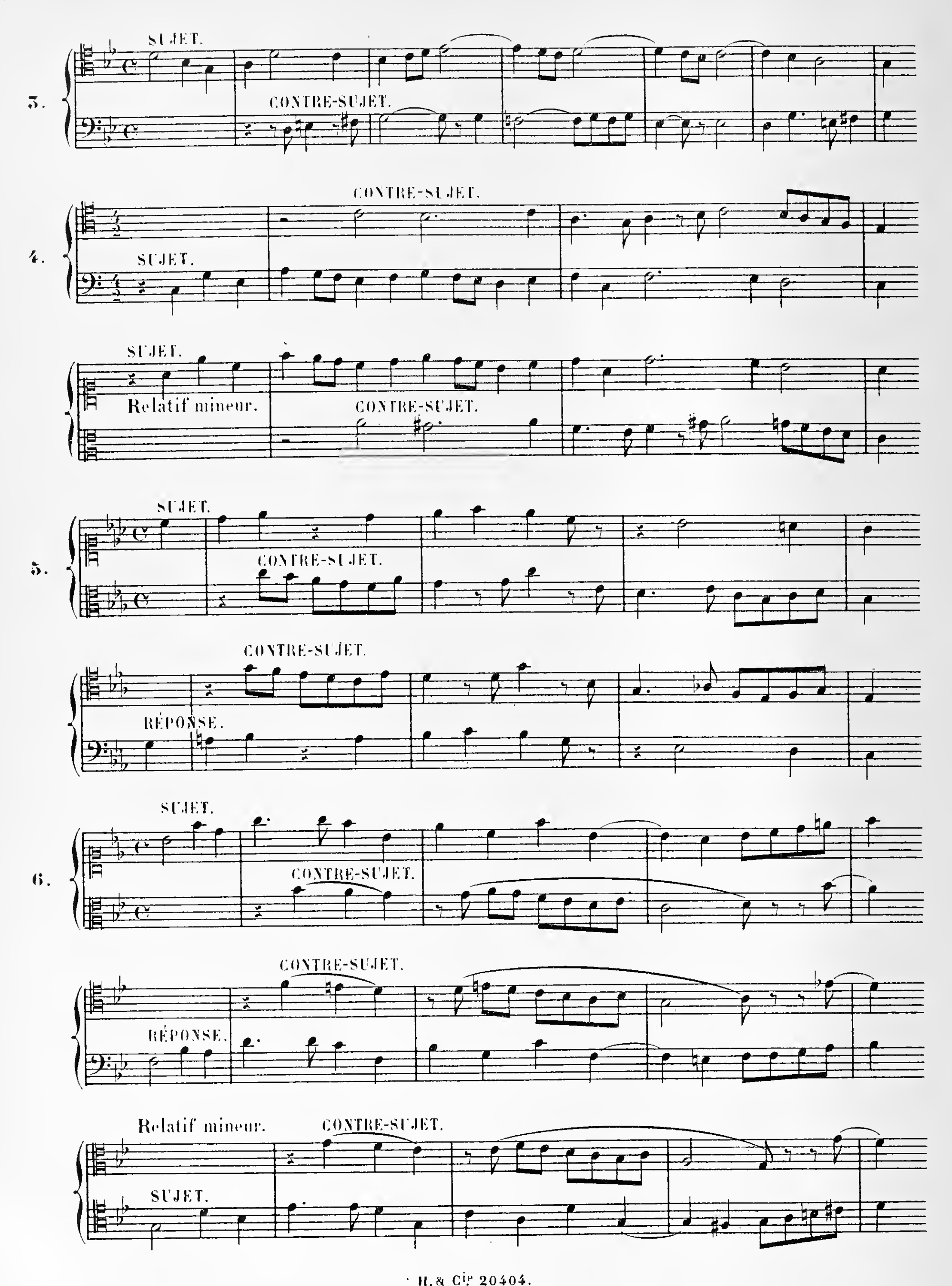
Il arrive parfois que le changement de mode entraîne une légère modification du **Contre-Sujet**, en raison de certains intervalles qu'il est bon d'éviter.

Voici des exemples de plusieurs **Sujets** avec leurs Contre-Sujets et les mutations de ceux-ci, *lorsqu'il y a lieu*. Quelques **Sujets** sont accompagnés de deux Contre-Sujets:
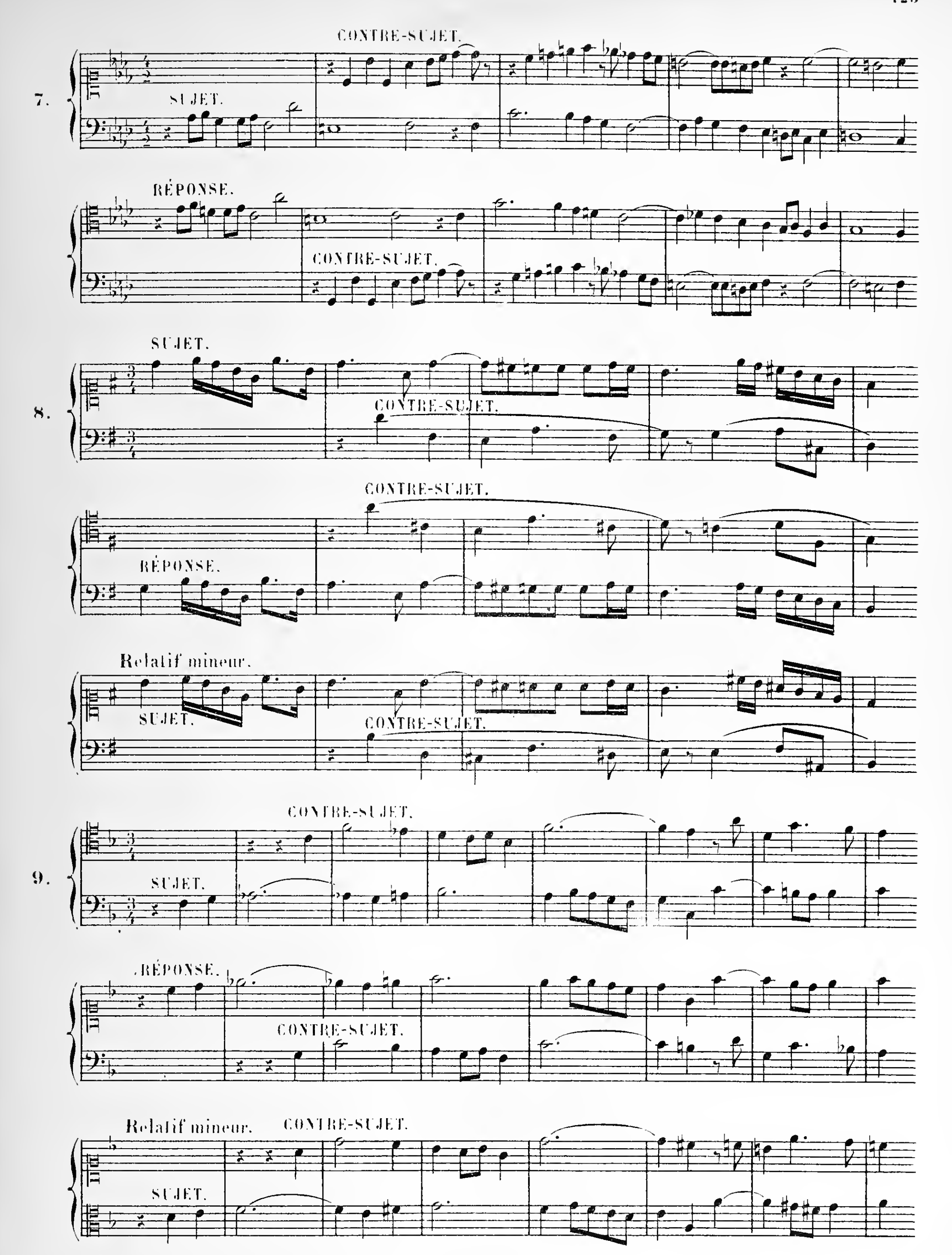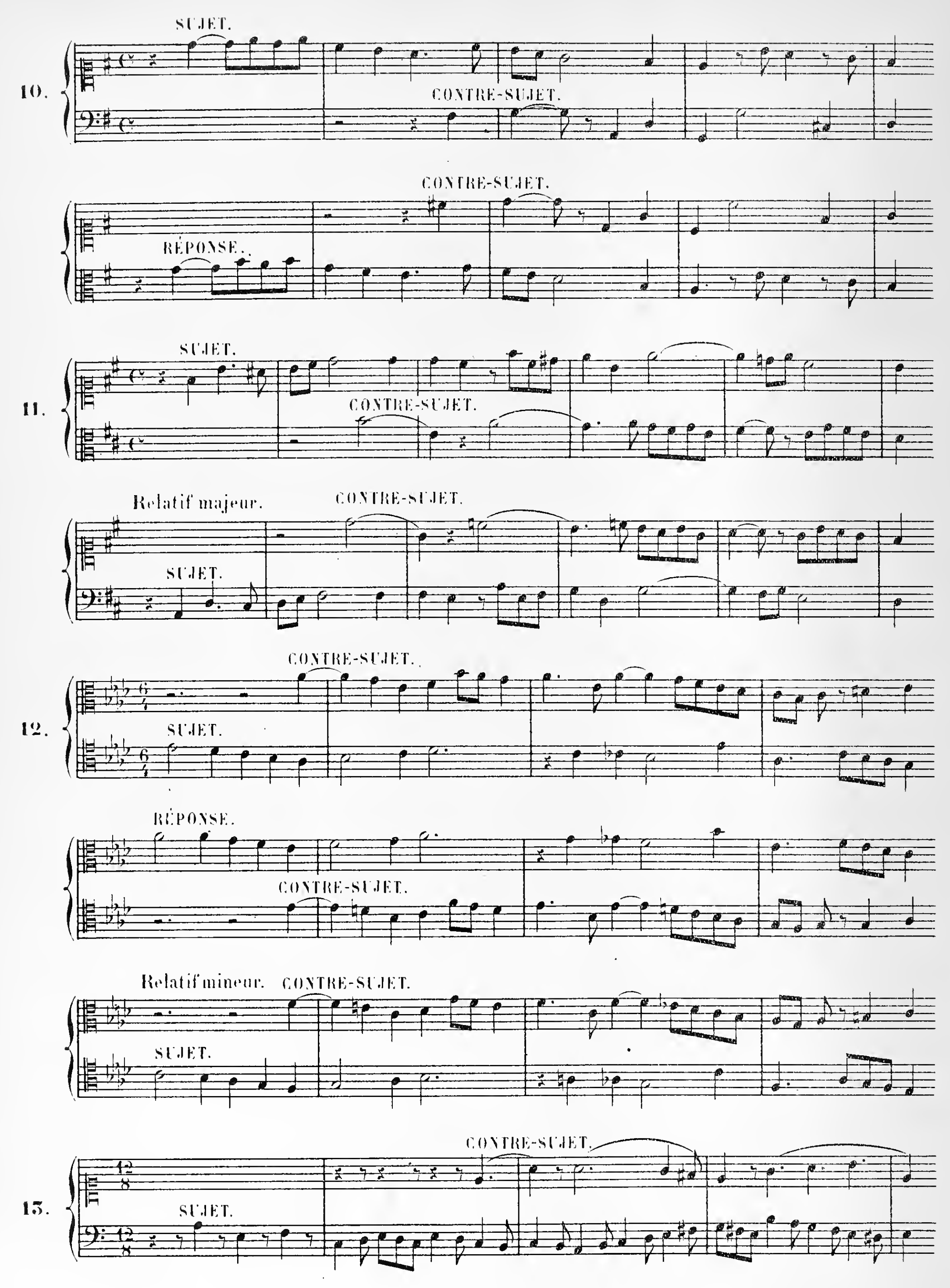


(1) Ce Sujet devrait donner en mineur: [exemple musical] etc., puisque la mutation a lieu justement sur la seconde note de la quatrième mesure, mais il est préférable au point de vue mélodique de faire le do ♮, considéré comme emprunt à mi mineur. Cette remarque ne concerne pas la Réponse, qui se fera ici tout naturellement sans emprunt, et qui sera: [exemple musical] etc.

D'autres observations du même genre seront présentées plus tard à propos du changement de mode. Il était opportun d'appeler l'attention de l'élève sur ce point délicat. Il pourra du reste consulter dès à présent la page 155 où il est traité de cette question.



SUJET.
3.
CONTRE-SUJET.
CONTRE-SUJET.
4.
SUJET.
SUJET.
Relatif mineur.
CONTRE-SUJET.
SUJET.
5.
CONTRE-SUJET.
CONTRE-SUJET.
RÉPONSE.
SUJET.
6.
CONTRE-SUJET.
CONTRE-SUJET.
RÉPONSE.
Relatif mineur.
CONTRE-SUJET.
SUJET.


7.
CONTRE-SUJET.
SUJET.
RÉPONSE.
CONTRE-SUJET.
8.
SUJET.
CONTRE-SUJET.
CONTRE-SUJET.
RÉPONSE.
Relatif mineur.
SUJET.
CONTRE-SUJET.
9.
CONTRE-SUJET.
SUJET.
RÉPONSE.
CONTRE-SUJET.
Relatif mineur.
CONTRE-SUJET.
SUJET.



SUJET.
10.
CONTRE-SUJET.
CONTRE-SUJET.
RÉPONSE.
SUJET.
11.
CONTRE-SUJET.
Relatif majeur.
CONTRE-SUJET.
SUJET.
CONTRE-SUJET.
12.
SUJET.
RÉPONSE.
CONTRE-SUJET.
Relatif mineur.
CONTRE-SUJET.
SUJET.
CONTRE-SUJET.
13.
SUJET.

RÉPONSE.

CONTRE-SUJET.

SUJET.

14. 1er CONTRE-SUJET.

2d CONTRE-SUJET.

15. SUJET.

CONTRE-SUJET.

(1)

CONTRE-SUJET.

RÉPONSE.

Relatif mineur.

SUJET. CONTRE-SUJET.

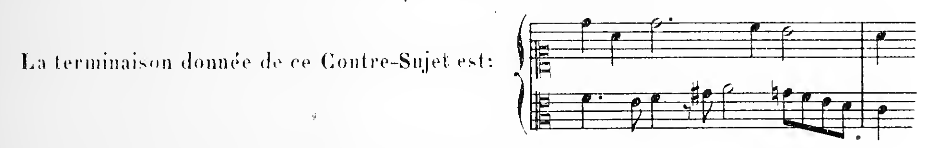
16. SUJET.

2d CONTRE-SUJET.

1er CONTRE-SUJET.
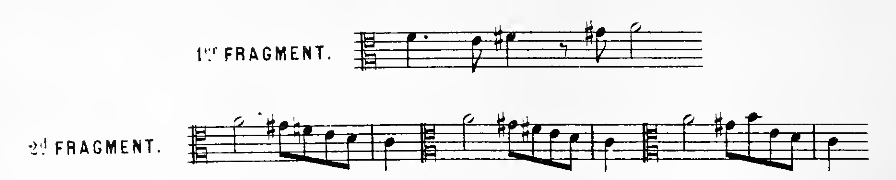
Le Sujet 4 présente une particularité au point de vue de son Contre-Sujet en mineur.

La terminaison donnée de ce Contre-Sujet est:
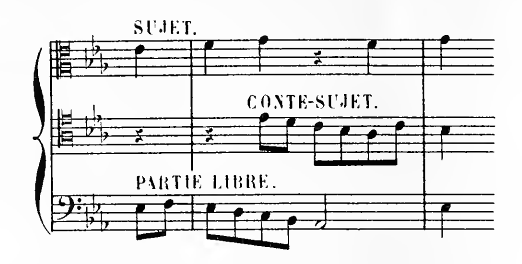


(1) Ce Contre-Sujet donne ici l'exemple d'un renversement de l'accord de 7e dominante dont la fondamentale seulement est préparée.

Selon le nombre de parties employées ou selon l'harmonisation que l'on en voudrait faire, il pourrait revêtir les formes suivantes:
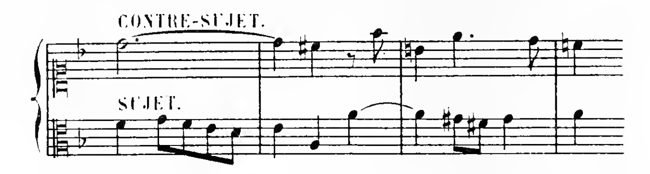


A propos du sujet 5 employé en majeur, il faut faire remarquer que le Contre-Sujet devrait subir une modification à la fin de la première mesure s'il était placé à la basse, à cause de la 4te juste qui en résulterait. Mais s'il est placé dans une partie intermédiaire, il n'est nullement nécessaire de le modifier. Ex:
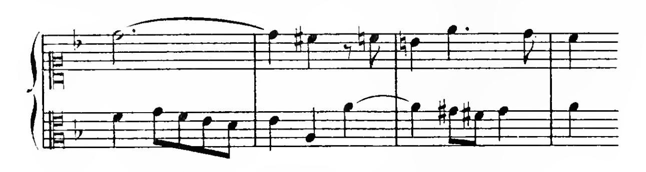


Des cas semblables à celui-ci doivent être traités de la même manière.

Le sujet 9 en mineur provoque une légère modification à la fin du Contre-Sujet.

En effet, si nous conservons la forme du Contre-Sujet majeur, nous avons:



ce qui est gauche harmoniquement et mélodiquement. Il suffit de modifier ainsi le Contre-Sujet pour en transformer heureusement le contour mélodique et la tessiture harmonique:



EXERCICES.

Chercher les Contre-Sujets de sujets divers jusqu'à ce que la main soit bien assouplie à ce travail.

NOTA. L'élève, avant d'établir les Contre-Sujets au relatif, doit consulter ici ce qui est dit plus loin, page 155, sur les *modifications que peut nécessiter le changement de mode dans certains sujets.*

La Coda.
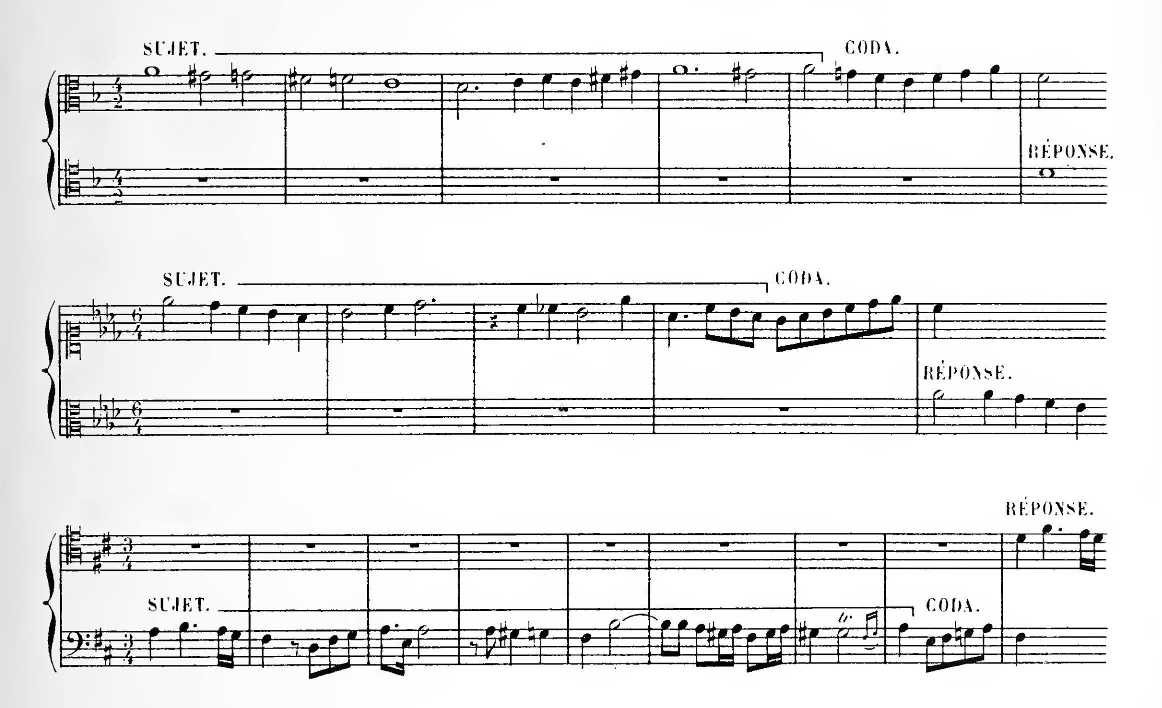
En principe, l'entrée de la Réponse doit avoir lieu à la terminaison même du sujet; mais, lorsque cette terminaison ne permet pas l'entrée *immédiate* de la Réponse dans une autre partie, on prolonge de quelques notes le Sujet, de manière à amener cette entrée d'une façon naturelle.

La prolongation du Sujet, ainsi présentée, prend le nom de *Coda*.

Cette Coda peut servir, soit dans son ensemble, soit même par fragments, à former des éléments de développement pour les divertissements.
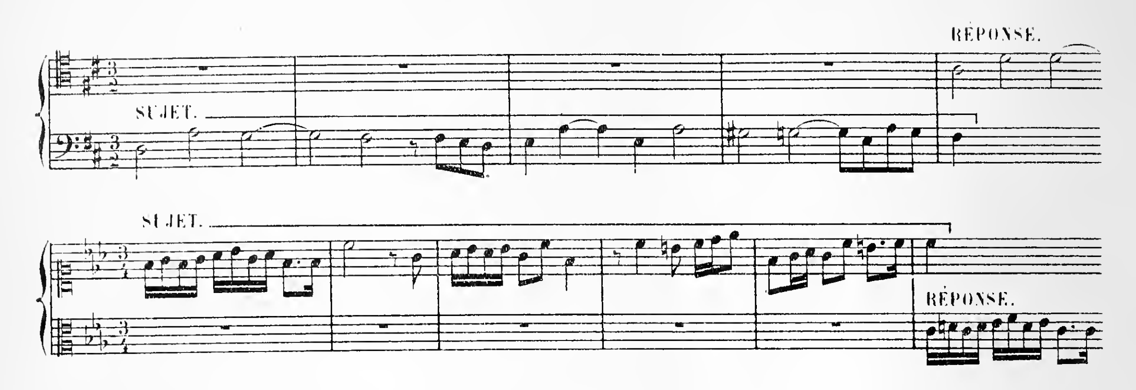
Dans ce but, il est bon de lui donner une *physionomie différente* de celle du Sujet et du Contre-Sujet.

EXEMPLES DE SUJETS AUXQUELS IL EST NÉCESSAIRE D'AJOUTER UNE CODA.
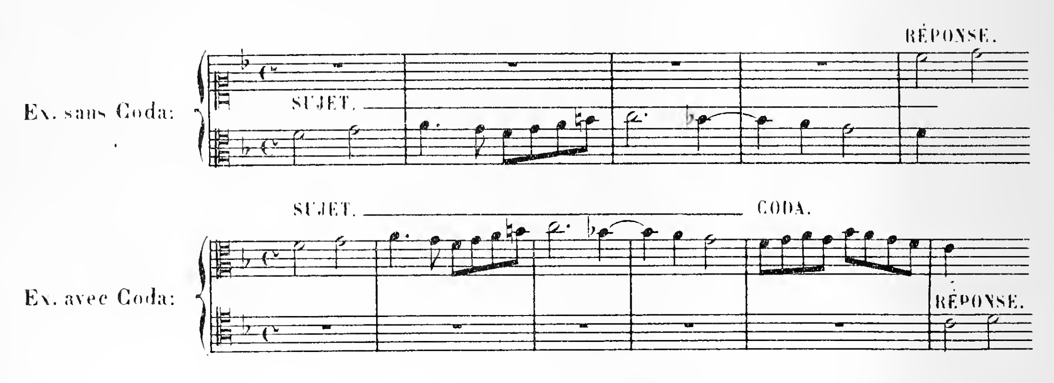


EXEMPLES DE SUJETS AUXQUELS LA CODA EST INUTILE,
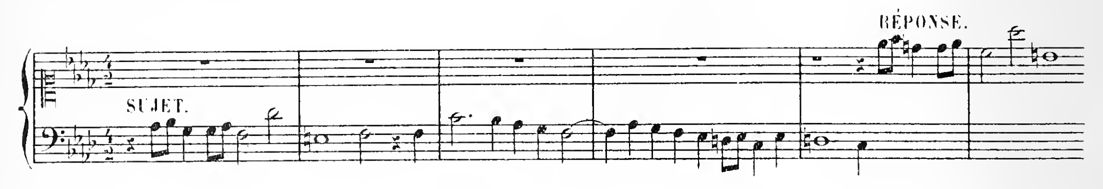
LA RÉPONSE POUVANT ENTRER SUR LA TERMINAISON DU SUJET.



A certains Sujets permettant de faire l'entrée immédiate de la Réponse, on peut cependant ajouter une Coda, soit pour éviter la crudité de certains intervalles tels que la 5te, soit pour avoir une disposition vocale plus heureuse. Dans ce cas, l'une ou l'autre combinaison, avec ou sans Coda, sont admissibles.



Qu'il y ait Coda ou non, la Réponse peut commencer à un point de la mesure, différent de celui où a commencé le Sujet, pourvu que la relation des temps forts et des temps faibles reste équilibrée de la même manière. Ex:



EXERCICES.

Chercher des Sujets auxquels une Coda est nécessaire, et l'y ajouter.

EXPOSITION

Avec les éléments précédents: *Sujet, Réponse, Contre-Sujet, Coda,* dont il vient d'être parlé longuement, et les *parties libres*, dont le rôle se borne, comme je l'ai indiqué plus haut, à compléter et enrichir l'harmonie, on peut établir ce que j'appellerai la partie la plus importante de la Fugue, c'est-à-dire l'*Exposition.*

J'ai déja dit, dans le *Plan Général,* que l'Exposition installe fortement les *Thèmes,* qu'elle détermine le caractère, le rythme et l'allure générale de la Fugue.

Par les exemples à 2, 3, et 4 parties qui vont suivre, on verra les diverses manières de construire l'*Exposition* d'une Fugue.

Il est plus usuel et plus élégant de laisser entendre d'abord le Sujet seul et de ne produire le Contre-Sujet que sur la Réponse; cependant, avec certains sujets dont il serait difficile de déterminer le caractère ou le rythme, ou encore lorsqu'on emploie plusieurs Contre-Sujets, on peut dès le début accompagner le Sujet par un Contre-Sujet.

L'Exposition de toute Fugue se compose en substance de 4 entrées, entendues successivement, qui sont: *le Sujet, la Réponse, le Sujet, la Réponse,* présentées chaque fois dans une disposition différente, même à deux parties.

On remarquera qu'à deux parties les deux premières entrées: *Sujet, Réponse,* doivent être séparées des deux autres par un petit épisode permettant de préparer la nouvelle entrée du Sujet par la partie qui vient de faire la Réponse.
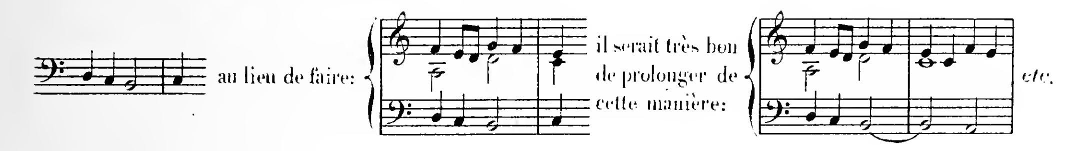
On remarquera encore qu'on a toujours la faculté de modifier la valeur de la dernière note du Sujet, selon les convenances de l'écriture.

Dans une Fugue à plus de 2 parties, l'introduction de parties libres combinées avec le Sujet et le Contre-Sujet, peut amener des harmonies qui semblent et qui sont en dehors de la tonalité même du Sujet. Non seulement il ne faut pas les rejeter, mais il faut rechercher ces combinaisons, qui donnent du piquant et de l'imprévu, tout en conservant les parties du Sujet et du Contre-Sujet dans toute leur intégralité. — Il est même bon de faire entrer, quand on le peut, la tête du Sujet sur une harmonie étrangère à ce Sujet. J'entends par étrangère l'harmonie appartenant aux tons relatifs, ou étant le résultat de changement de mode, ou encore affectant la forme d'accord d'emprunt, et non l'harmonie appartenant foncièrement aux tons éloignés, dont l'emploi doit être proscrit toutes les fois qu'on fait entendre le Sujet.

Avant d'entrer dans le domaine pratique, je recommande aussi *d'éviter* autant que possible *l'attaque du Sujet ou de la Réponse sur un unisson.*

A partir de la 4e entrée jusqu'à la fin de la Fugue, les parties qui font le Sujet, la Réponse ou le Contre-Sujet peuvent prolonger leur avant-dernière note, de manière à s'enchaîner à ce qui suit sans qu'il y ait conclusion.
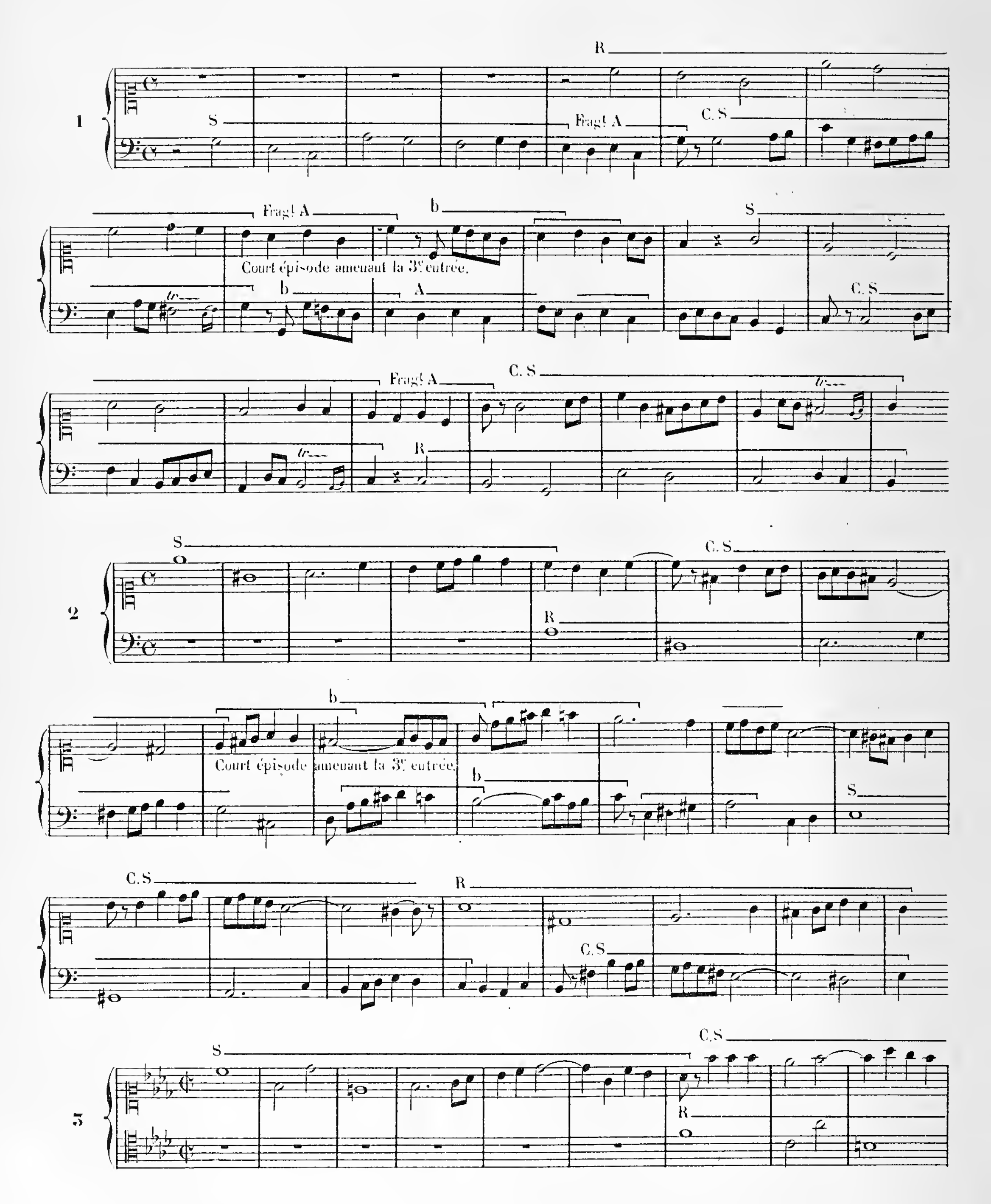
Etant donné par exemple un Sujet terminant ainsi:
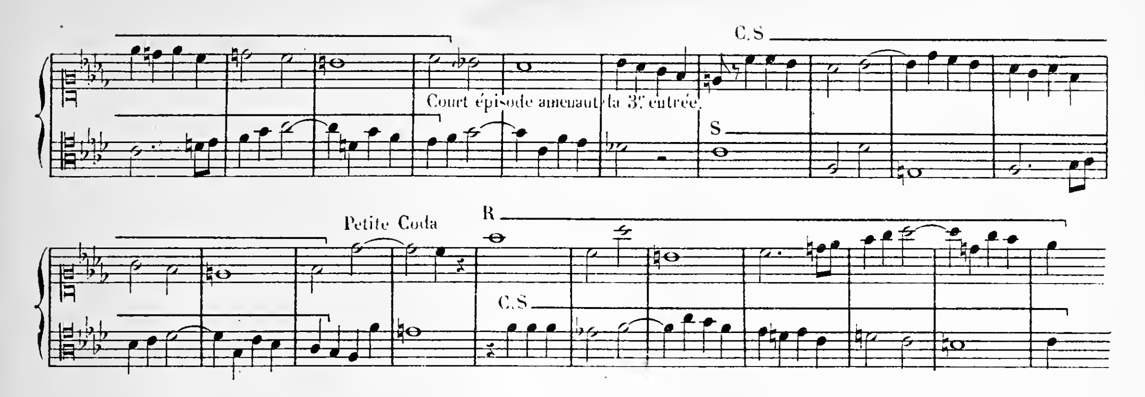


Cela est excellent et donne souvent plus de cohésion et de souplesse aux enchaînements des différentes parties de la Fugue.

Il est indispensable de rappeler qu'on doit s'efforcer de faire *précéder d'un silence* toute entrée importante, telle que: Sujet, Réponse, Contre-Sujet, Thème de divertissement. De même, une partie *ne doit se taire* que si elle peut rentrer d'une façon intéressante *par un des thèmes caractéristiques de la Fugue.*

Expositions à 2 parties





Expositions à 3 parties

L'épisode, qui était indispensable à 2 parties entre la seconde et la troisième entrée, est ici facultatif. La disposition des parties permet quelquefois de le supprimer. On le verra par les deux exemples qui suivent, dont l'un seulement contient cet épisode.

1

S
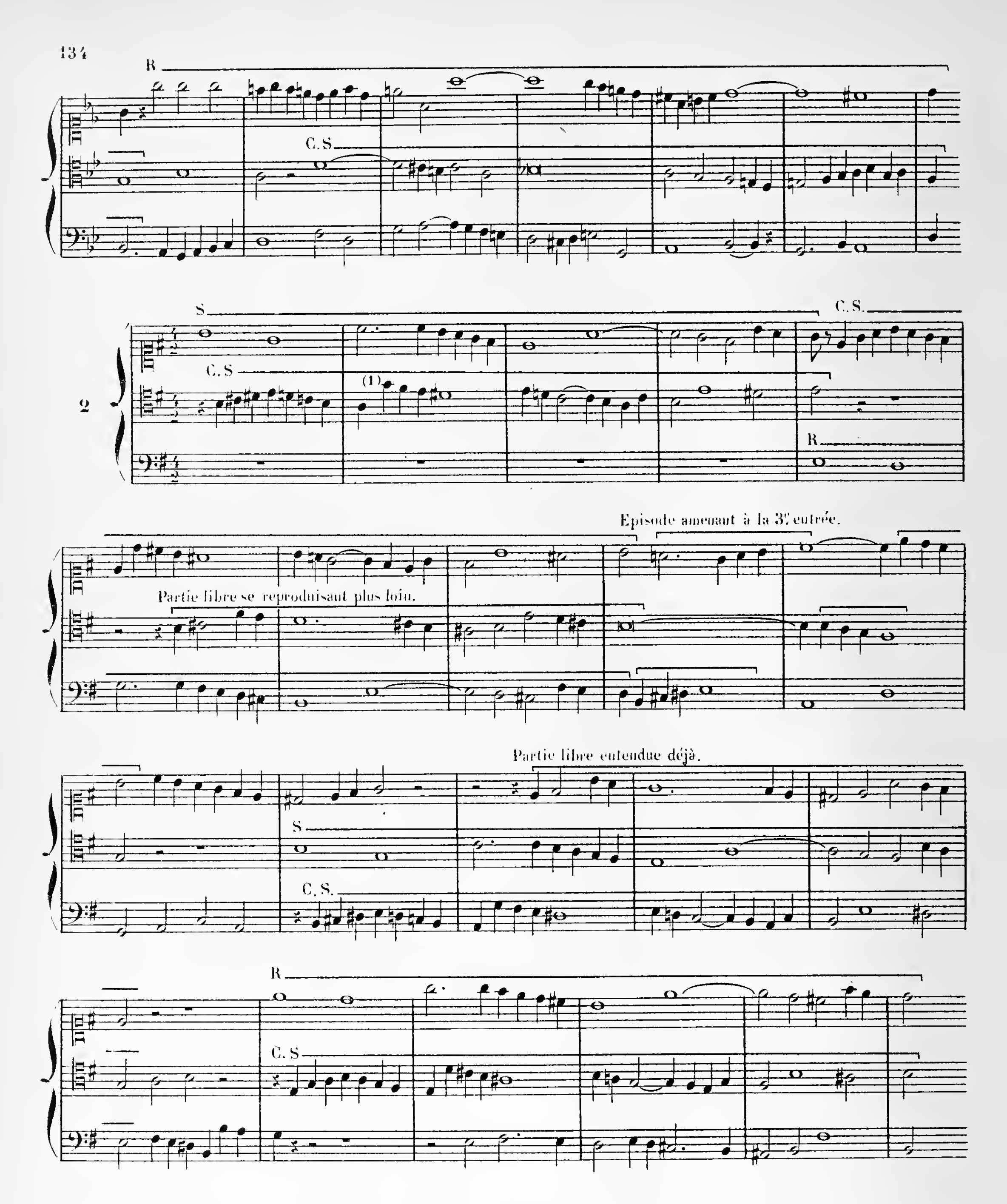
C.S

C.S

R

S

C.S



(1). Je ne crains pas d'employer ici le mouvement de 7e mineure. Il est très mélodique et le *sol* doit être considéré comme note de passage en supposant: [musical example] ou [musical example]

Ces sortes de licences (si on peut les appeler ainsi) sont affaire de goût et de sentiment musical, lesquels doivent, plus que jamais, jouer un grand rôle dans les études qui vont suivre, tout en ne nuisant pas à la sévérité et à la simplicité du style.

Expositions à 4 parties
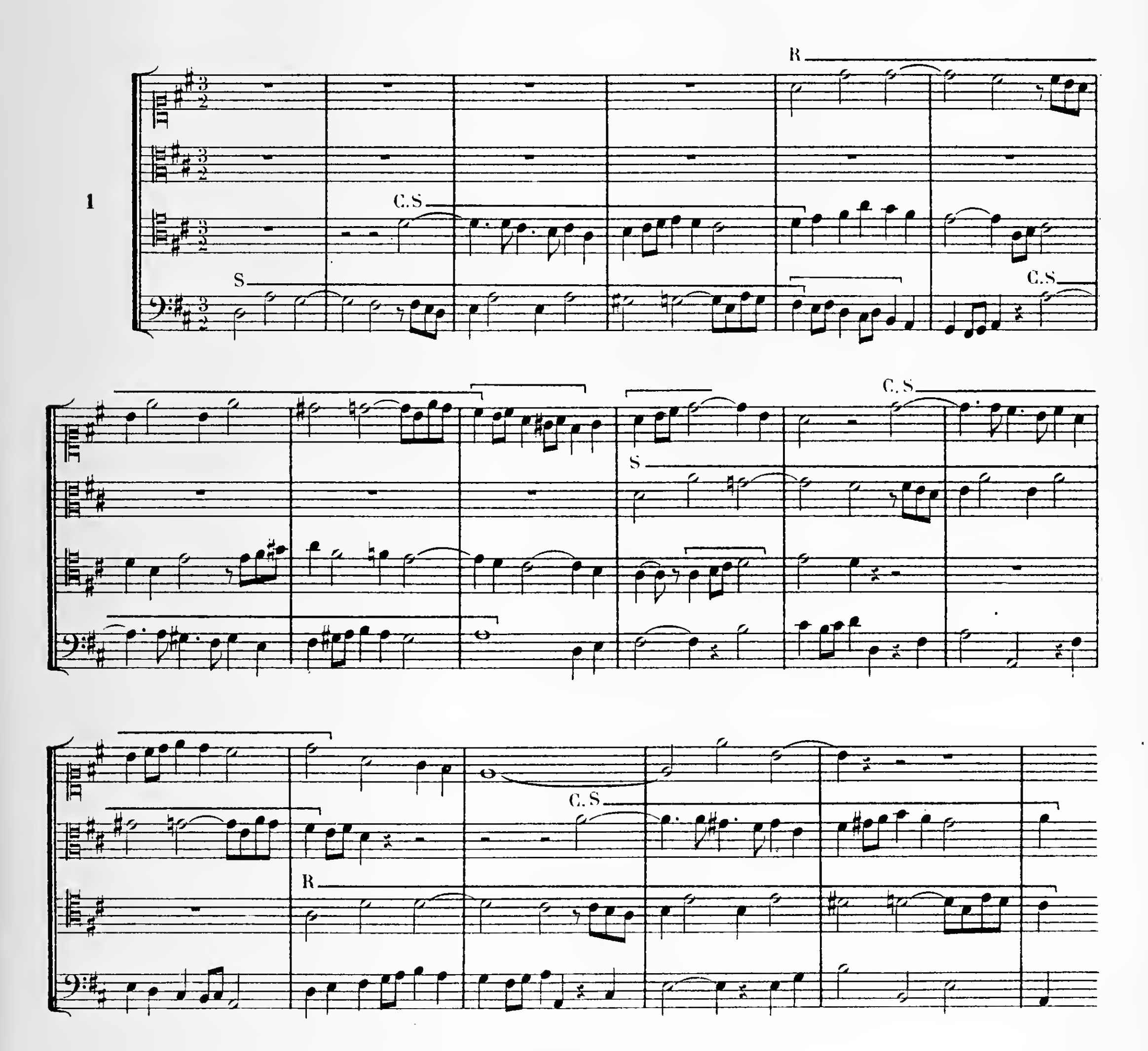
Il me reste peu de chose à dire sur les *Expositions à 4 parties*, tout ce qui a été dit précédemment pouvant trouver ici son application. Les exemples seront maintenant plus profitables que toute explication nouvelle.
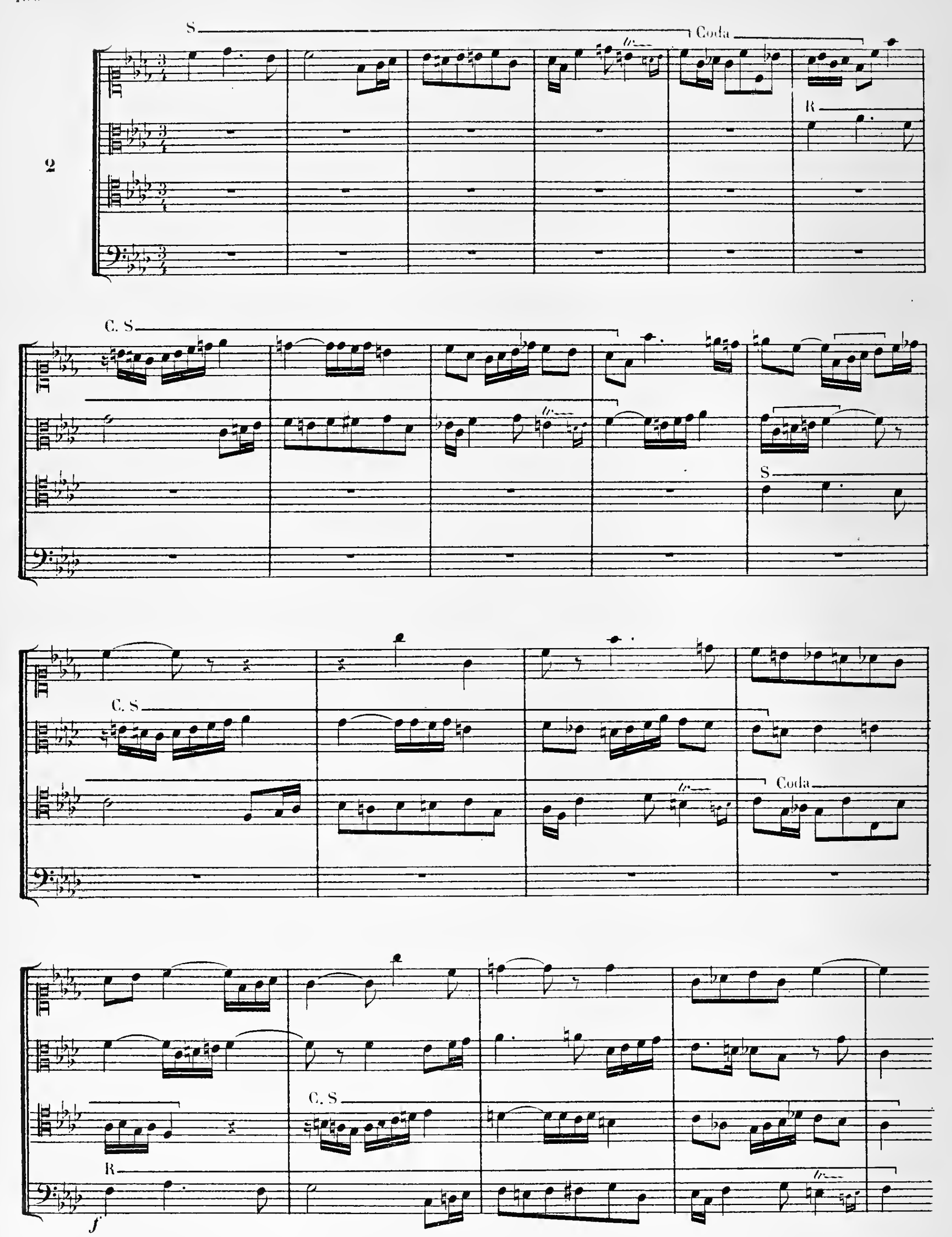
Il est pourtant indispensable de signaler le cas où l'on ferait entendre un Contre-Sujet au début, et où par conséquent, dès la 2de entrée, on aurait 3 parties. Il faut, dans ce cas, que la 3e entrée se fasse à 4 parties, et non à trois comme la 2de On aura soin seulement de ménager un silence dans la partie qui doit alors faire entendre la Réponse.

Une dernière remarque sur la clef choisie par l'auteur pour exposer son Sujet. Généralement il y met une intention, à moins peut-être qu'il ne se serve de la clef d'ut 1re, ou de la clef de sol. Mon avis est donc que, si le Sujet est donné en clef d'ut 3e, en clef d'ut 4e, ou en clef de fa, il est logique de ne rien changer à l'intention probable de l'auteur, et de faire la 1re entrée du Sujet dans la clef choisie par lui.
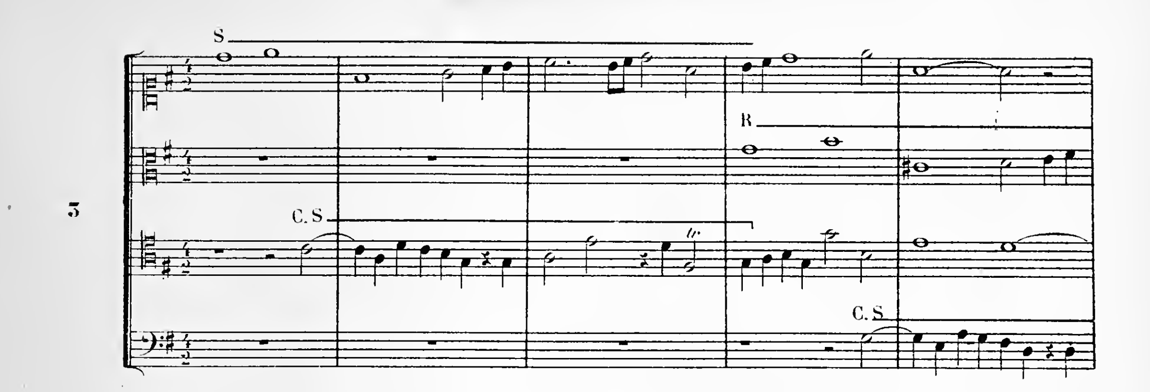
Il faudrait, selon moi, des raisons spéciales de disposition pour en user autrement.
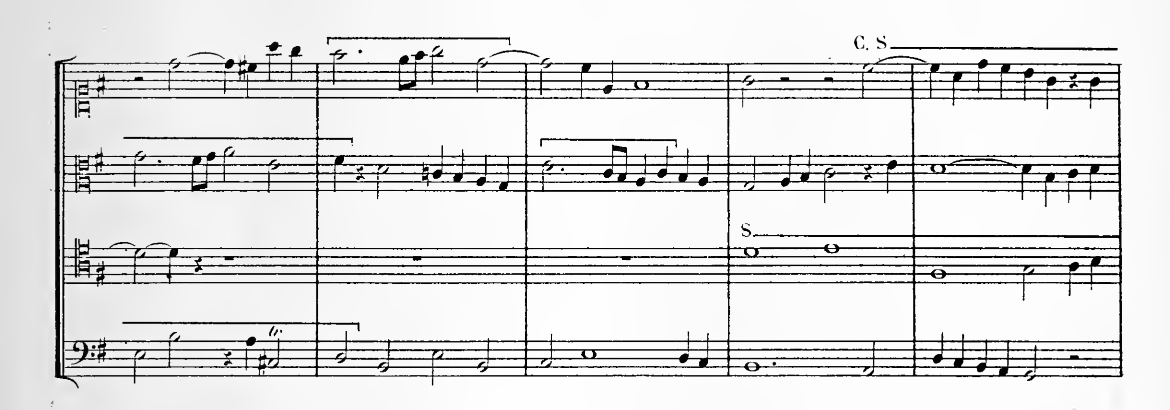
1
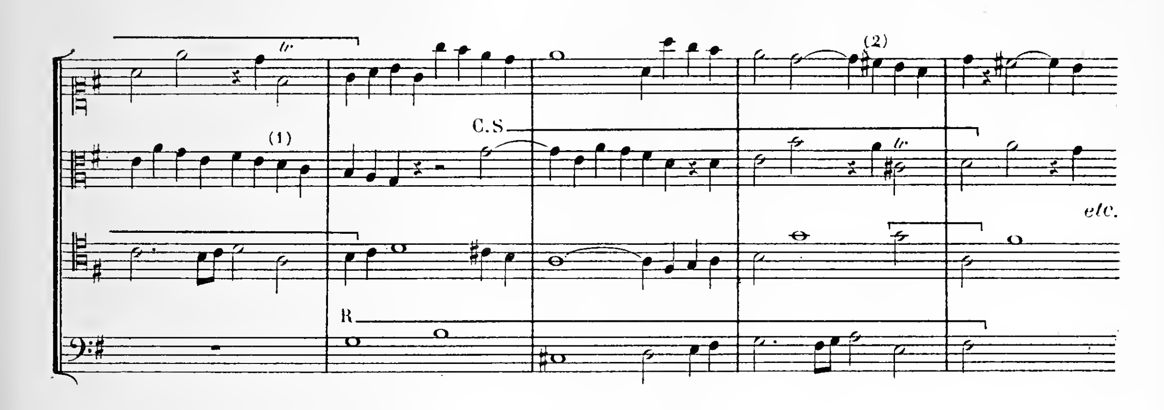



S
Coda
R
2
C. S
S
C. S
Coda
C. S
R
f

3
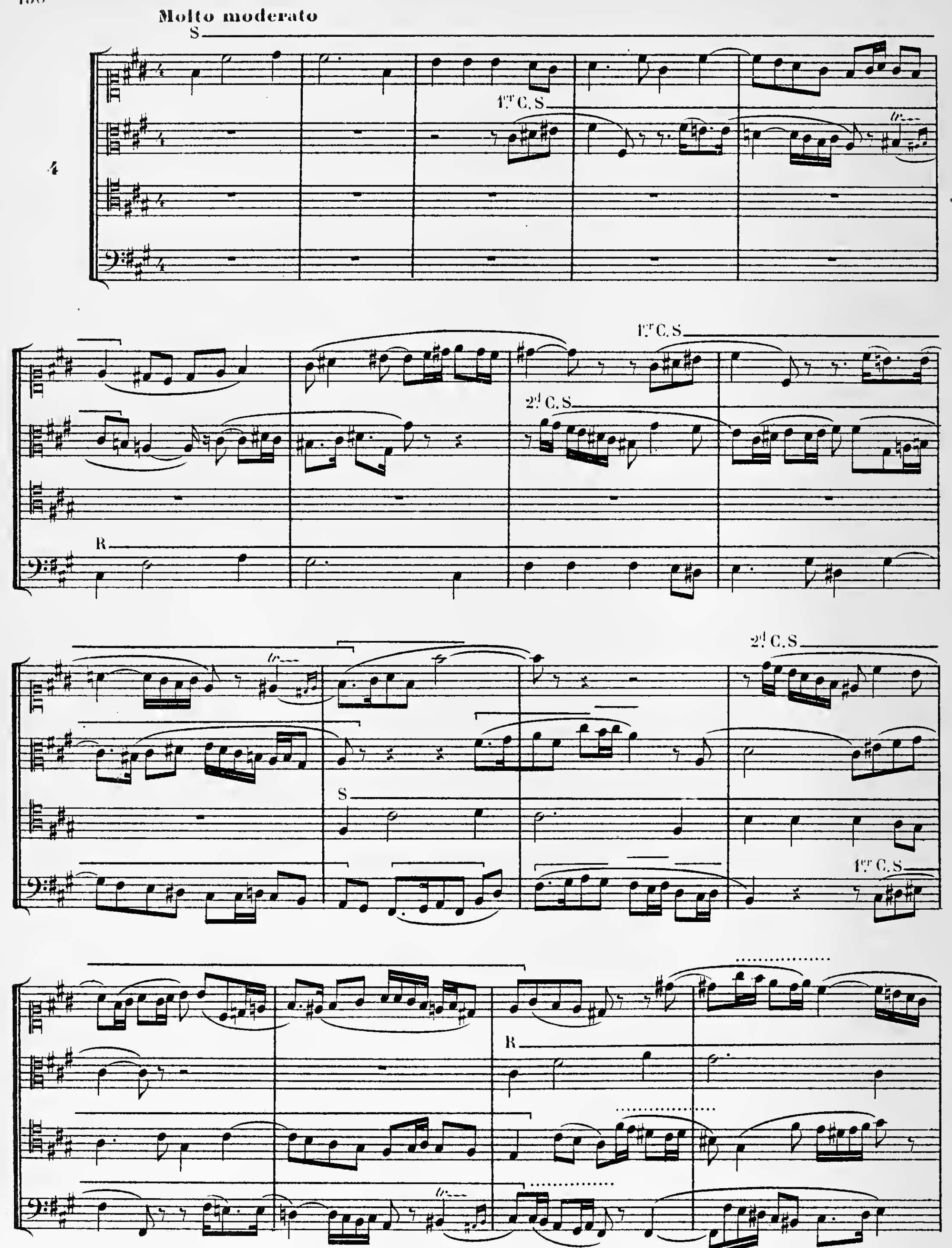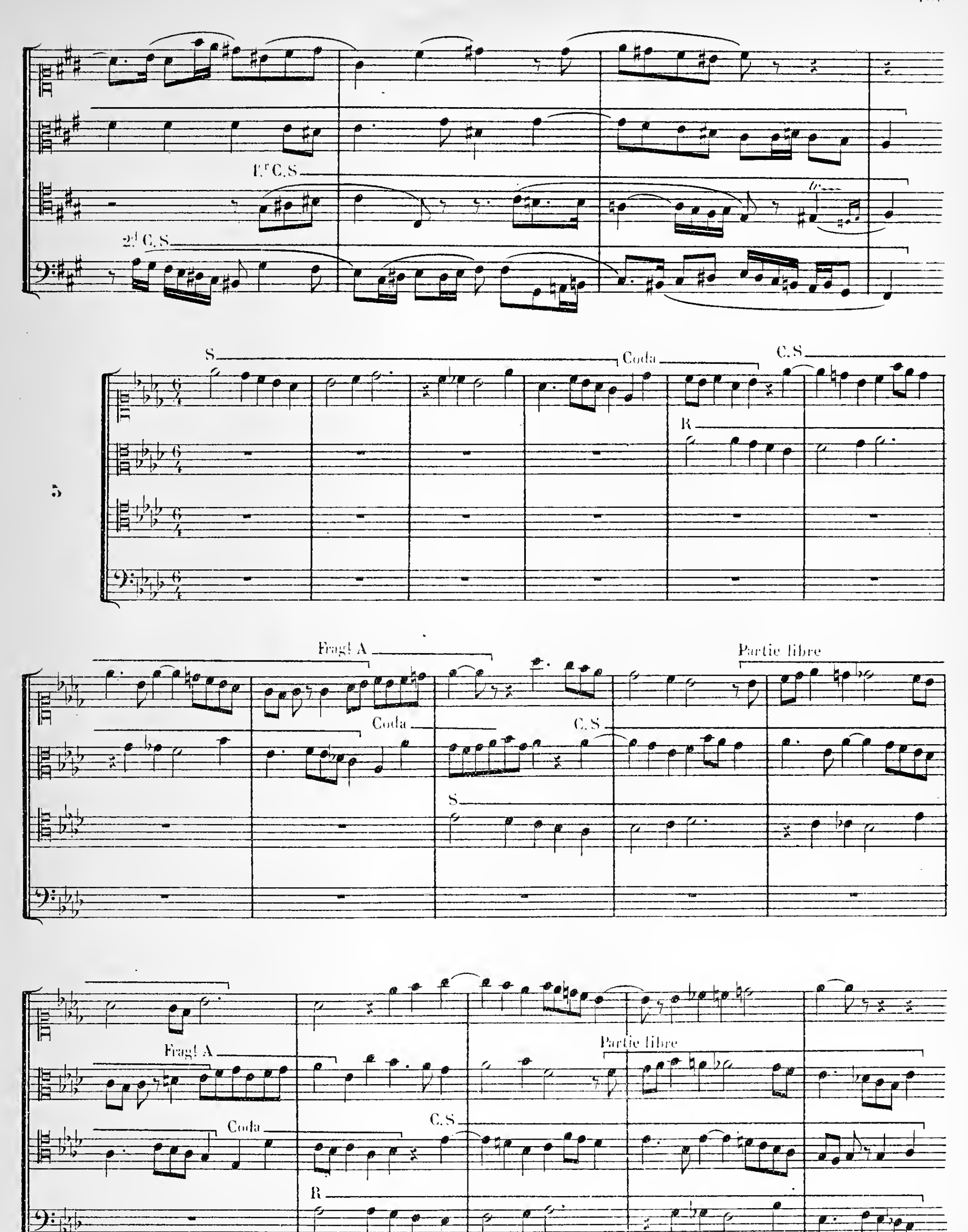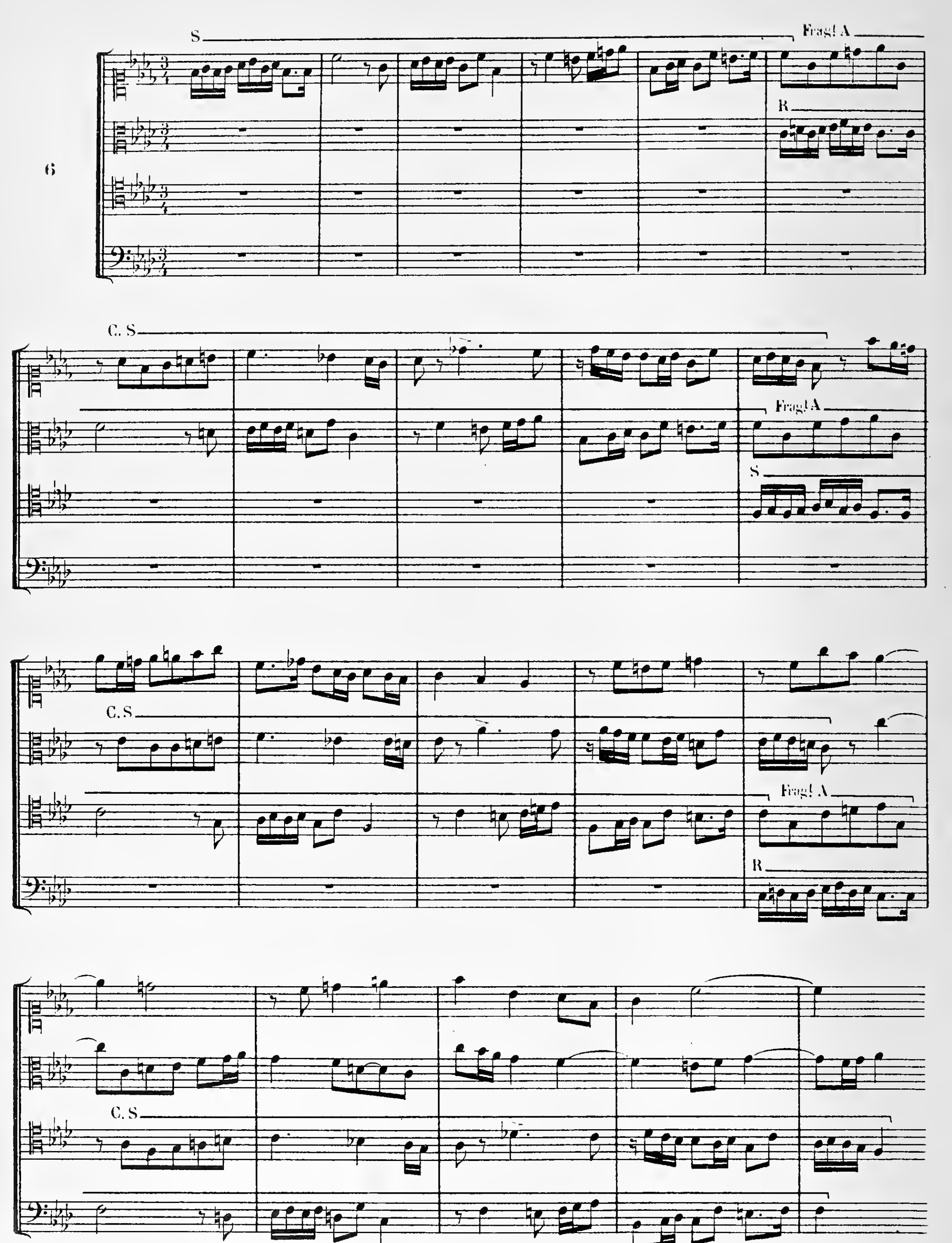






(1) J'ai laissé ce mouvement mélodique, bien qu'il paraisse donner la sensation de la $\frac{6}{4}$, très vite effacée par le *do* qui suit, *véritable* note de l'accord.
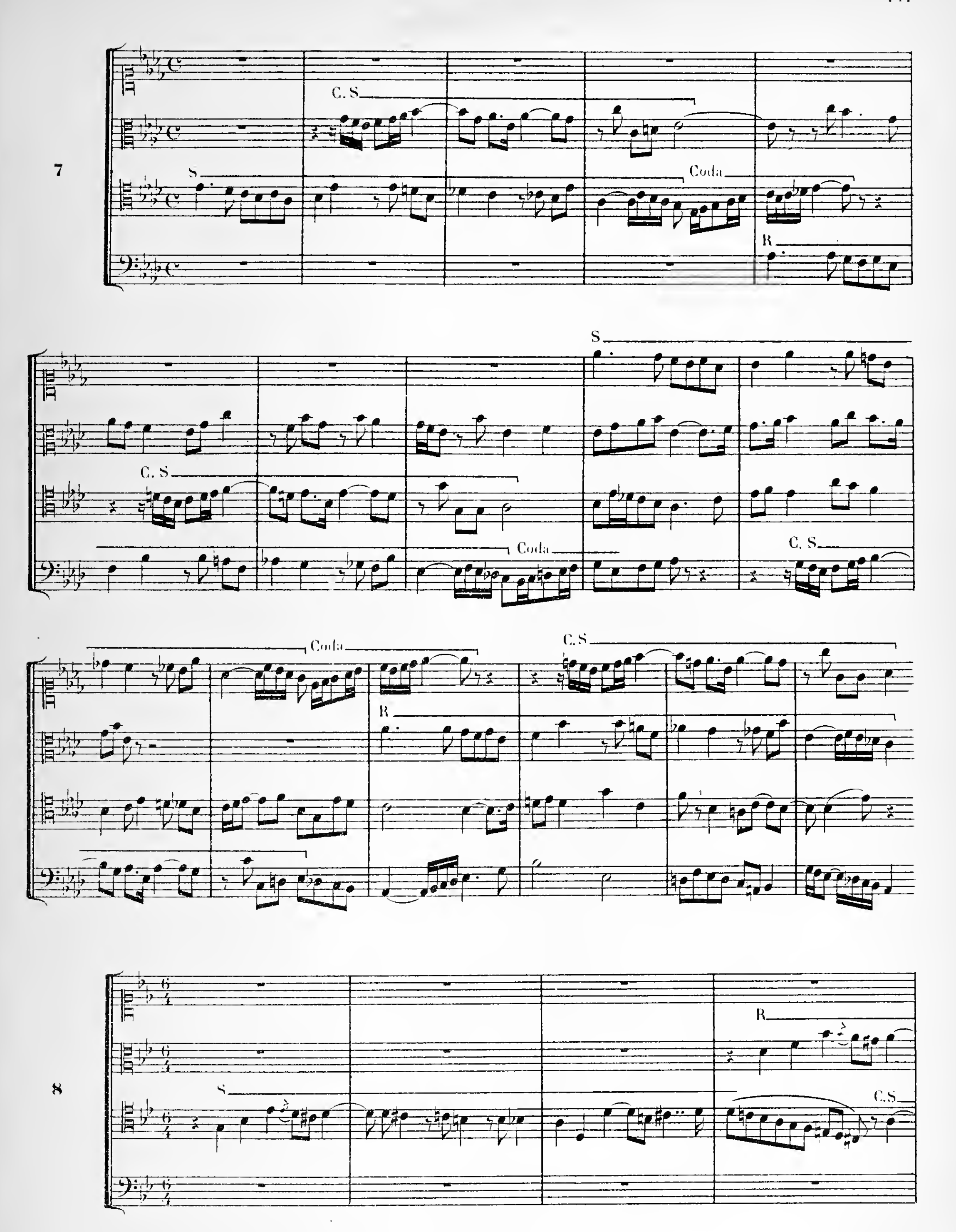
(2) L'accord de 7e dominante a ici une telle force qu'il absorbe entièrement et fait disparaître la sensation du 2d renversement (accord de 6te sensible) qui vient au 4e temps. C'est pourquoi je l'ai laissé, l'effet musical étant excellent. Mais les élèves doivent être fort réservés dans l'emploi de ces licences, qu'une main très sûre peut parfois se permettre.
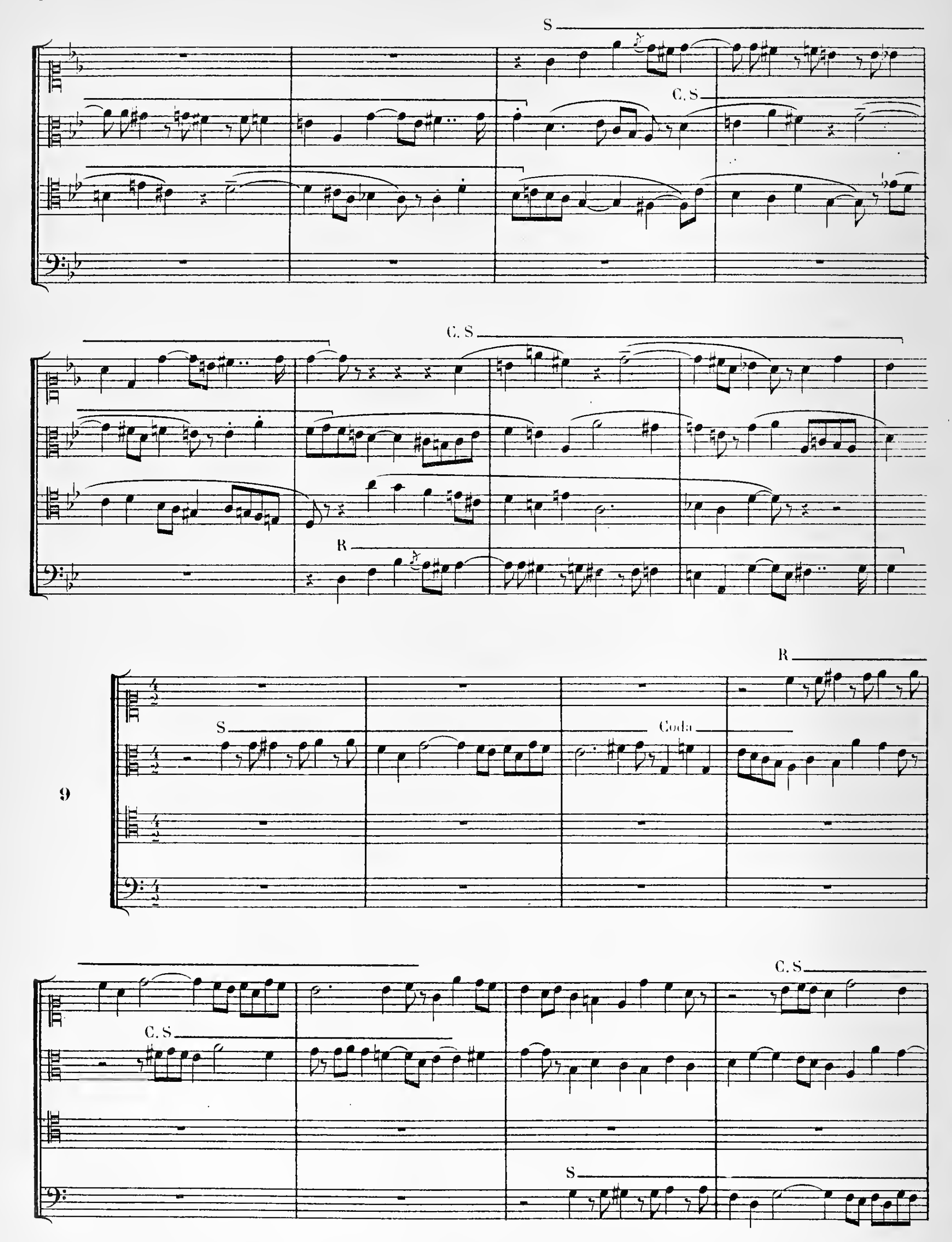

Molto moderato
S
4
1.er C. S
2.d C. S
R
1.er C. S
S
2.d C. S
1.er C. S
R
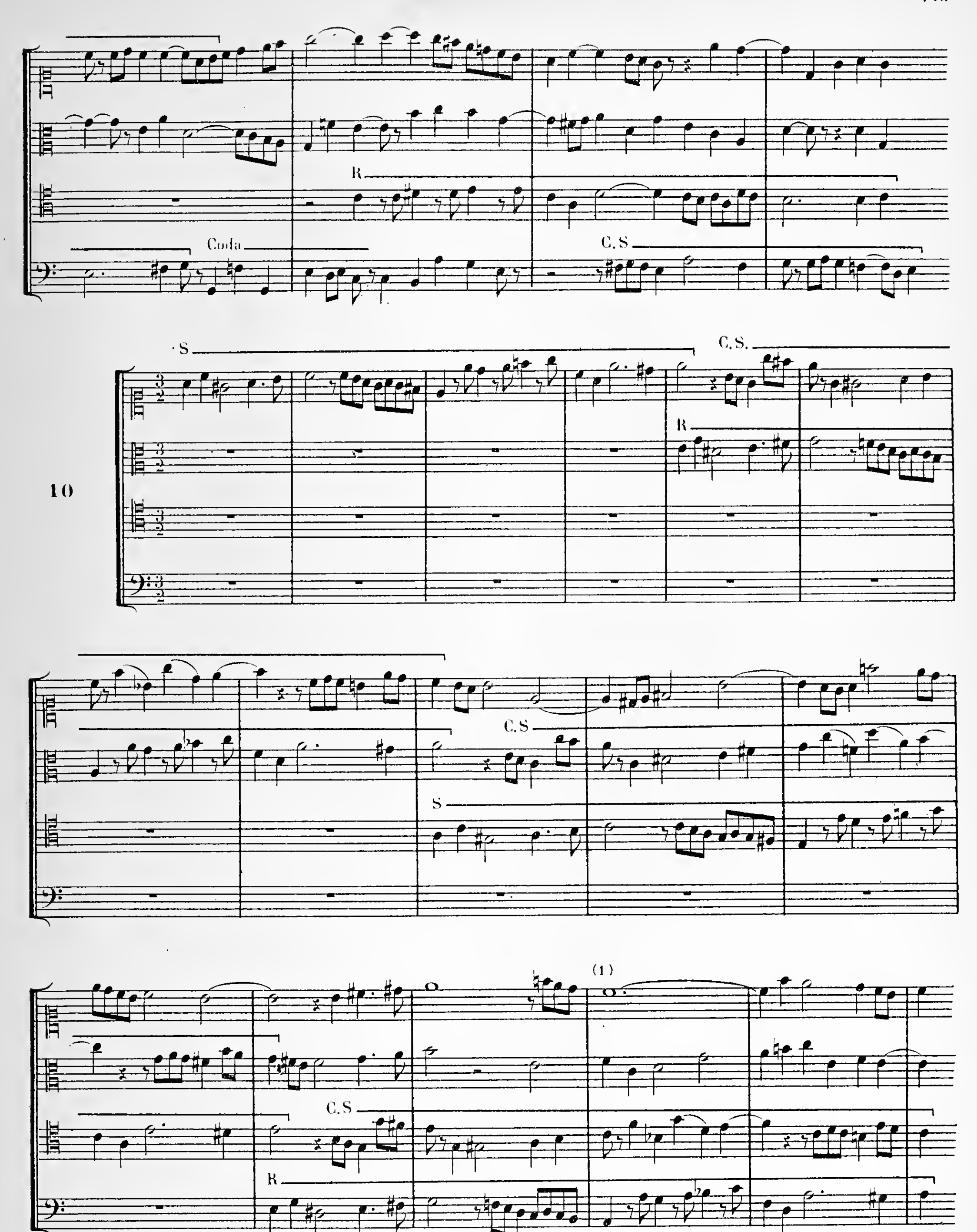


1.er C.S
2.d C.S
S
Coda
C.S
R
5
Frag.t A
Coda
C.S
S
Partie libre
Frag.t A
Coda
C.S
Partie libre
R


S
Frag! A
R
6
C. S
Frag! A
S
C.S
Frag! A
R
C.S


7
S
C.S
Coda
R
C. S
Coda
S
C. S
Coda
C.S
R
Coda
8
S
R
C.S


S
C. S
C. S
R
9
R
S
Coda
C. S
C. S
S



(1) Ce *do* ne faisant pas partie de toutes les harmonies de la mesure, doit être considéré comme *Pédale supérieure*; il suffit pour le moment de signaler cette particularité, dont il sera parlé plus tard.

LE DIVERTISSEMENT OU ÉPISODE

Le *Divertissement* ou *Episode* sert de lien, de chaînon entre les diverses parties de la Fugue; il est formé avec des fragments tirés du Sujet, du ou des Contre-Sujets, de la Coda, du Nouveau Sujet, après son émission (si on en introduit un), et même de certaines parties libres qui auraient été entendues, combinées avec le Sujet, si elles ont un relief qui permette d'en tirer un parti heureux.

Avec ces éléments habilement disposés, on peut composer des divertissements dont l'intérêt doit être toujours croissant du début à la fin de la Fugue.

On peut prolonger le fragment choisi, à condition que le prolongement soit dans le même caractère et conçu de manière à conserver *l'unité* du style général de la Fugue.

Les valeurs du fragment choisi peuvent être modifiées en augmentation ou en diminution, par mouvement semblable ou contraire.

On peut se servir de *plusieurs* fragments pour former un *Thème* de divertissement. Il n'est pas nécessaire qu'ils aient la même origine; je veux dire que l'un peut être extrait du Sujet tandis qu'un autre l'est du Contre-Sujet ou de la Coda, etc... mais il doivent se relier entre eux d'une façon naturelle pour ne former ***qu'un seul*** thème d'un contour mélodique satisfaisant.

La *tête du Sujet* devant servir d'élément principal pour la construction des différents Strettos, il est *prudent*, jusqu'à ce point de la Fugue, de *s'abstenir de son emploi dans les divertissements*, afin d'éviter **la monotonie résultant** de la répétition des mêmes formules.

Les divertissements doivent être combinés de manière à ce qu'aucun ne se ressemble et ne soit fait avec les mêmes fragments. Ils doivent aussi être alternés dans leur forme, dont la composition est: ***imitations*** entre les différentes parties, *marches* (de *courte* durée), *canons* divers, ***contrepoints doubles, triples***, etc, etc...
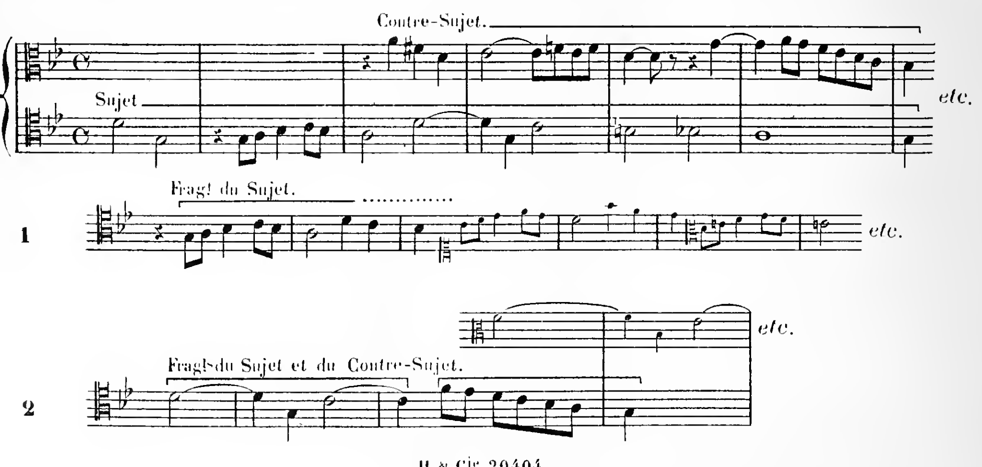
Un Divertissement peut se composer de plusieurs fragments superposés, qui, au moyen du renversement, se font entendre alternativement dans les diverses parties. Dans ce cas l'attaque de la partie principale doit être présentée en relief.

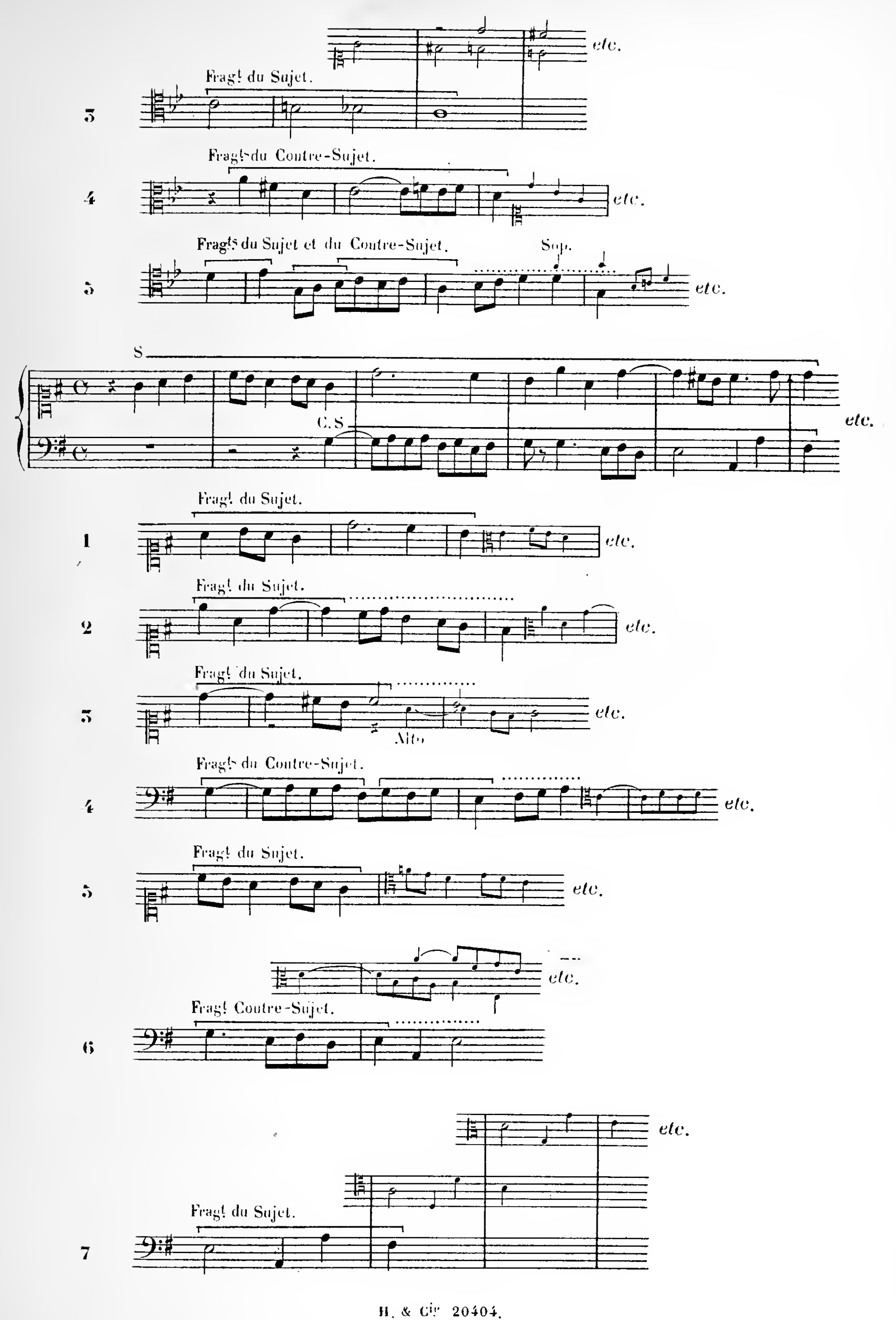
L'enchaînement d'un divertissement avec l'entrée d'un Sujet est d'autant plus heureux que le ***Divertissement se prolonge sur cette entrée.*** surtout si une harmonie imprévue en est le résultat. La pratique de ce procédé devra être recherchée par l'élève, lorsque les éléments dont il disposera le permettront. J'en donnerai plus loin des exemples.

On voit, par les ressources, dont on peut disposer, quelle richesse le divertissement amène dans la Fugue, quand il est traité par une main souple, habile, ingénieuse, au service d'un sentiment musical délicat et d'un goût sûr.
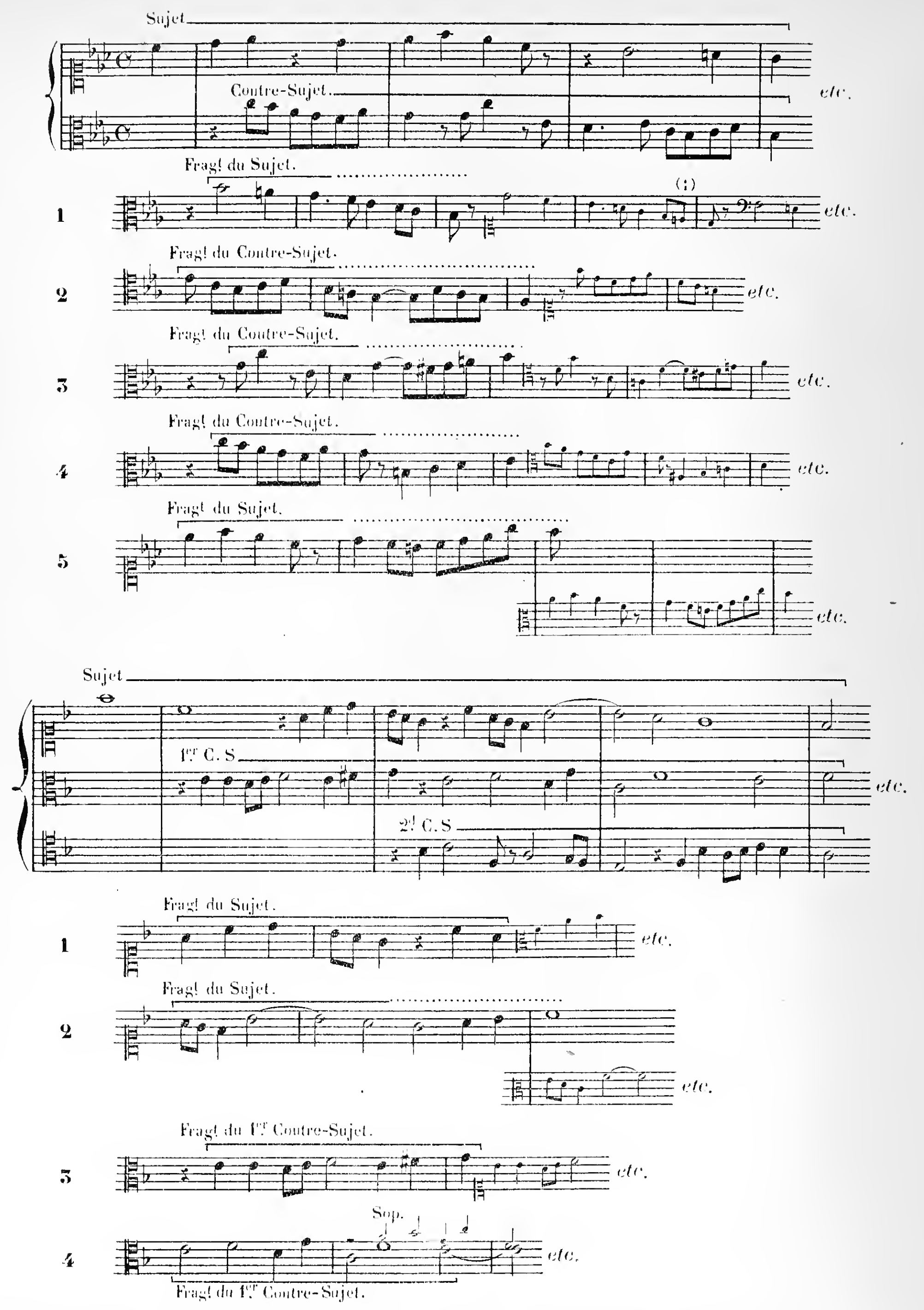
C'est la partie de la Fugue où le compositeur peut montrer le plus d'invention, puisque tous les éléments en sont laissés à son libre choix. Il doit donc en faire l'objet de soins particuliers.

Les exemples suivants montreront des fragments choisis dans divers Sujets et Contre-Sujets. Les prolongements seront marqués en pointillé........, et la manière possible de faire le développement sera indiquée en plus petits caractères et sur d'autres clefs.
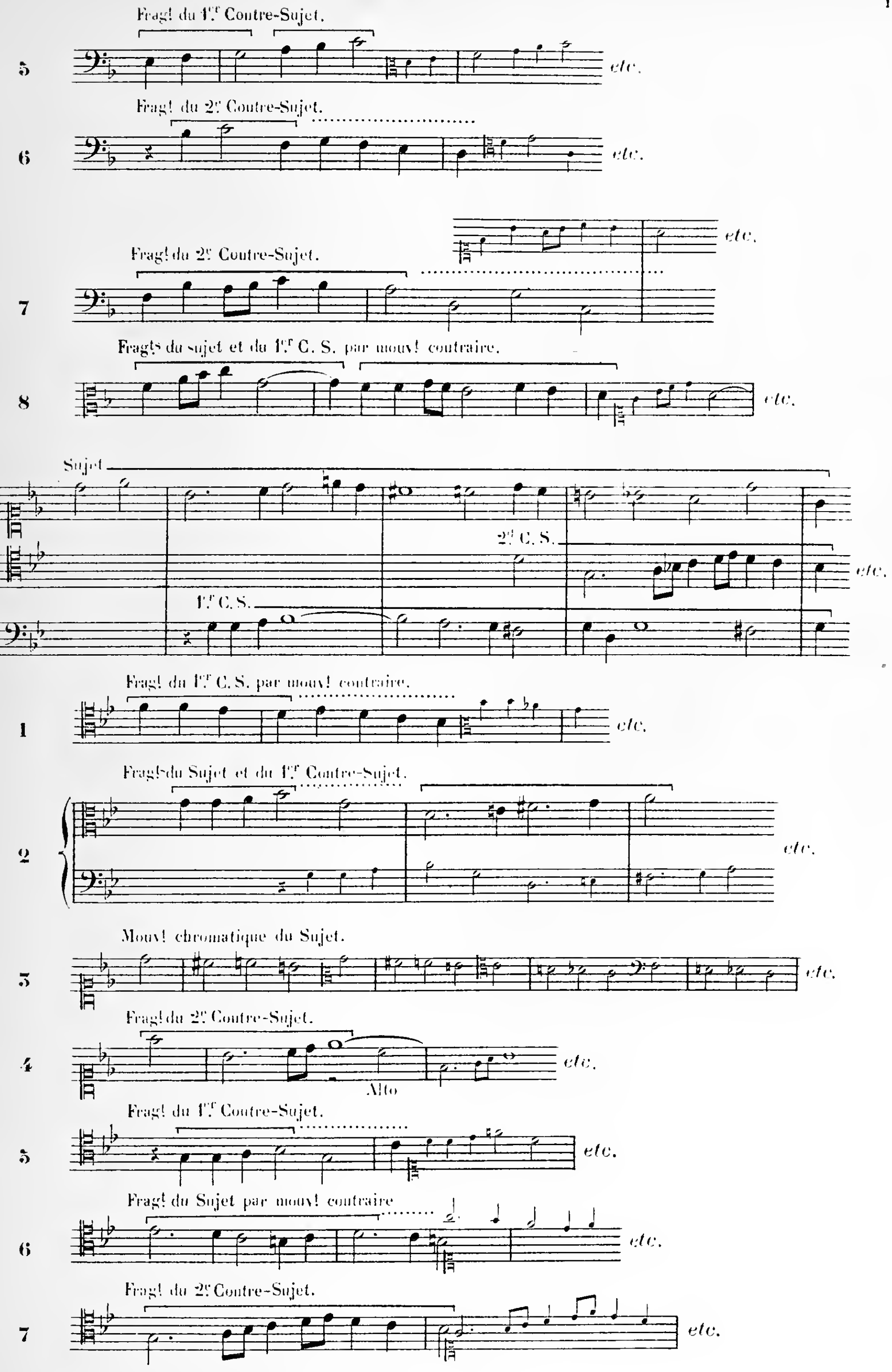




Fragt du Sujet.
3
etc.
Fragts du Contre-Sujet.
4
etc.
Fragts du Sujet et du Contre-Sujet.
Sop.
5
etc.
S
C.S
etc.
Fragt du Sujet.
1
etc.
Fragt du Sujet.
2
etc.
Fragt du Sujet.
3
Alto
etc.
Fragts du Contre-Sujet.
4
etc.
Fragt du Sujet.
5
etc.
etc.
Fragt Contre-Sujet.
6
etc.
Fragt du Sujet.
7



(1) On peut, dans un Divertissement, moduler à des tonalités éloignées de la tonalité principale de la Fugue, mais à la condition que ces modulations ne soient que *passagères* et que le retour à la tonalité dans laquelle on veut faire entendre à nouveau le Sujet, ait lieu d'une façon heureuse et naturelle.

Ces sortes de modulations sont d'autant plus admissibles que les divertissements sont plus rapprochés du stretto.


5
Frag! du 1.er Contre-Sujet.
etc.
6
Frag! du 2.e Contre-Sujet.
etc.
7
Frag! du 2.e Contre-Sujet.
etc.
8
Frag!s du sujet et du 1.er C. S. par mouv! contraire.
etc.
Sujet
2.e C. S.
1.er C. S.
etc.
1
Frag! du 1.er C. S. par mouv! contraire.
etc.
2
Frag!s du Sujet et du 1.er Contre-Sujet.
etc.
3
Mouv! chromatique du Sujet.
etc.
4
Frag! du 2.e Contre-Sujet.
Alto
etc.
5
Frag! du 1.er Contre-Sujet.
etc.
6
Frag! du Sujet par mouv! contraire
etc.
7
Frag! du 2.e Contre-Sujet.
etc.

Le point où nous sommes arrivés me paraît propice pour engager l'élève, avant de commencer une Fugue, à préparer à l'avance tous les matériaux dont il aura à se servir. Les ayant sous les yeux, il déterminera plus facilement la place qu'ils doivent occuper, selon leur importance et leur caractère, dans le cours de la composition.

EXERCICES.

Pour mettre l'élève à même de choisir, avec la maîtrise qui convient, les *thèmes* de divertissements à extraire des *Sujets* et *Contre-Sujets,* il est bon qu'il se familiarise avec ce travail. Pour cela, il prendra pour modèles les exemples précédents, en s'exerçant sur différents Sujets dont il aura fait les Contre-Sujets.
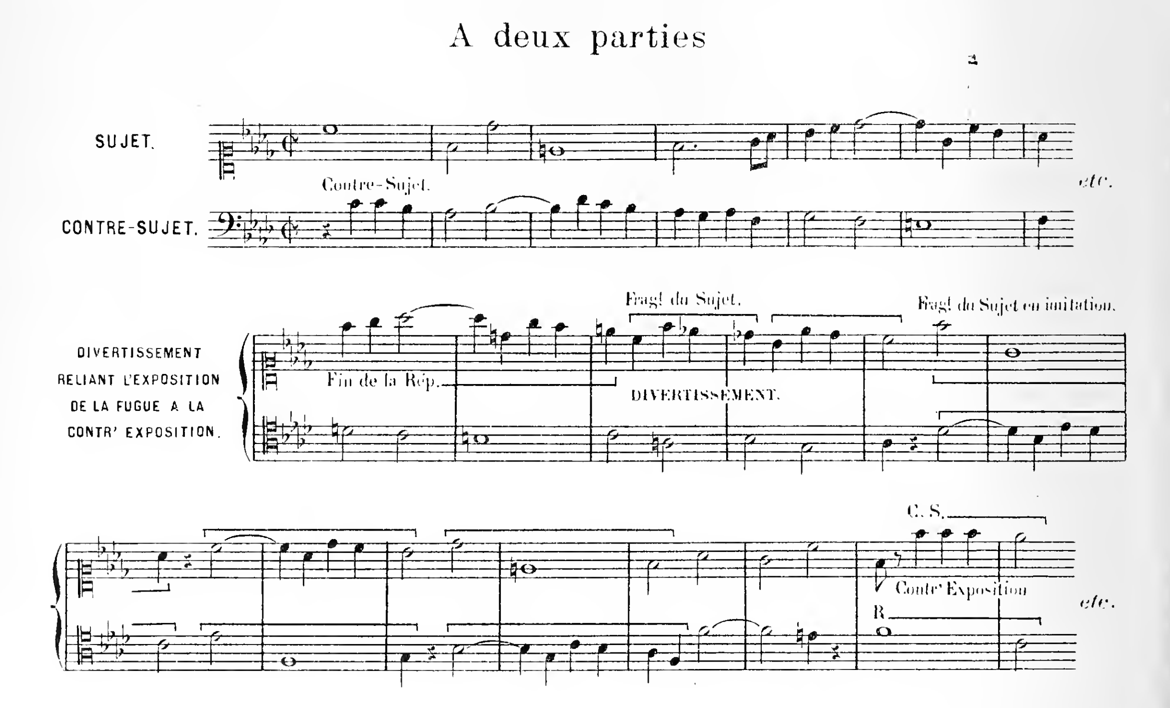
Je rappelle ici que l'on pourra également extraire les thèmes de divertissements: *des Codas, des Nouveaux sujets* (après leur emission facultative, ainsi qu'il a été dit plus haut) et *des parties libres* qui auront été entendues, combinées avec le Sujet.

Le choix de ces éléments n'est pas plus difficile à faire que celui qui fait l'objet spécial de cet exercice. Je n'y reviendrai pas.

Exemples de Divertissements.

On vient de voir les éléments qui peuvent servir à former les divertissements; il s'agit maintenant de les mettre en œuvre; dans ce but je vais montrer plusieurs exemples où le divertissement se rattache à ce qui précède et à ce qui suit; ce sera, je pense, d'un enseignement utile pour l'élève.

A deux parties



DIVERTISSEMENT RELIANT LE RELATIF MAJEUR A LA SOUS-DOMINANTE.

Frag! du Sujet.
Fin de la Rép.
en Mi♭
DIVERTISSEMENT
Frag! du C. S.

par mouv! contraire
Frag! du C. S. par mouv! contraire

Frag! du Sujet par mouv! contraire
Frag! du C. S. par mouv! contraire
Sujet
Sujet en Si♭ min.
Contre-Sujet
etc.

A trois parties

SUJET.

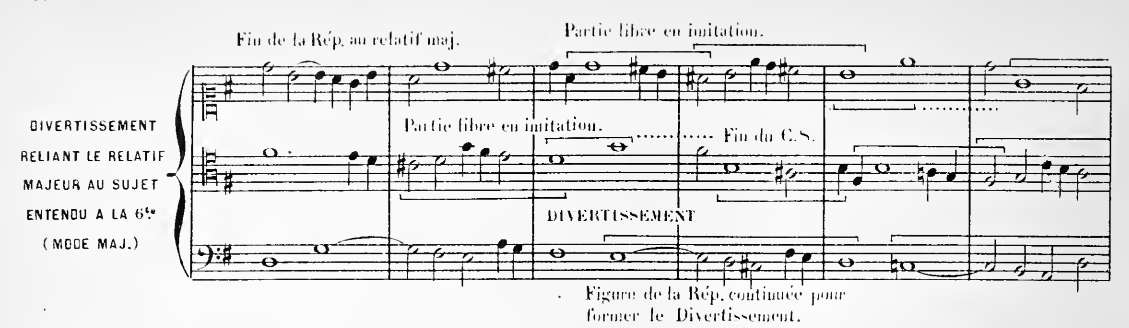
CONTRE-SUJET.
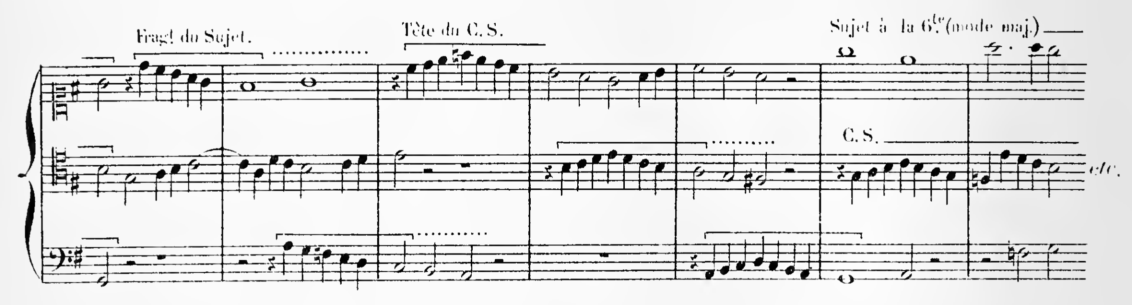
etc.

DIVERTISSEMENT RELIANT L'EXPOSITION DE LA FUGUE A LA CONTR EXPOSITION.

Fin du Sujet
Fin du C. S.
Fin de la Rép.
DIVERTISSEMENT.

Frag! du C. S.
Fin du C. S.
Rép.
Contr'Exposition
C. S.
etc.





A quatre parties

SUJET. etc.

Fragt du Sujet

Contre Exposition

FIN D UN DIVERTISSEMENT SE RELIANT A LA CONTR' EXPOSITION.
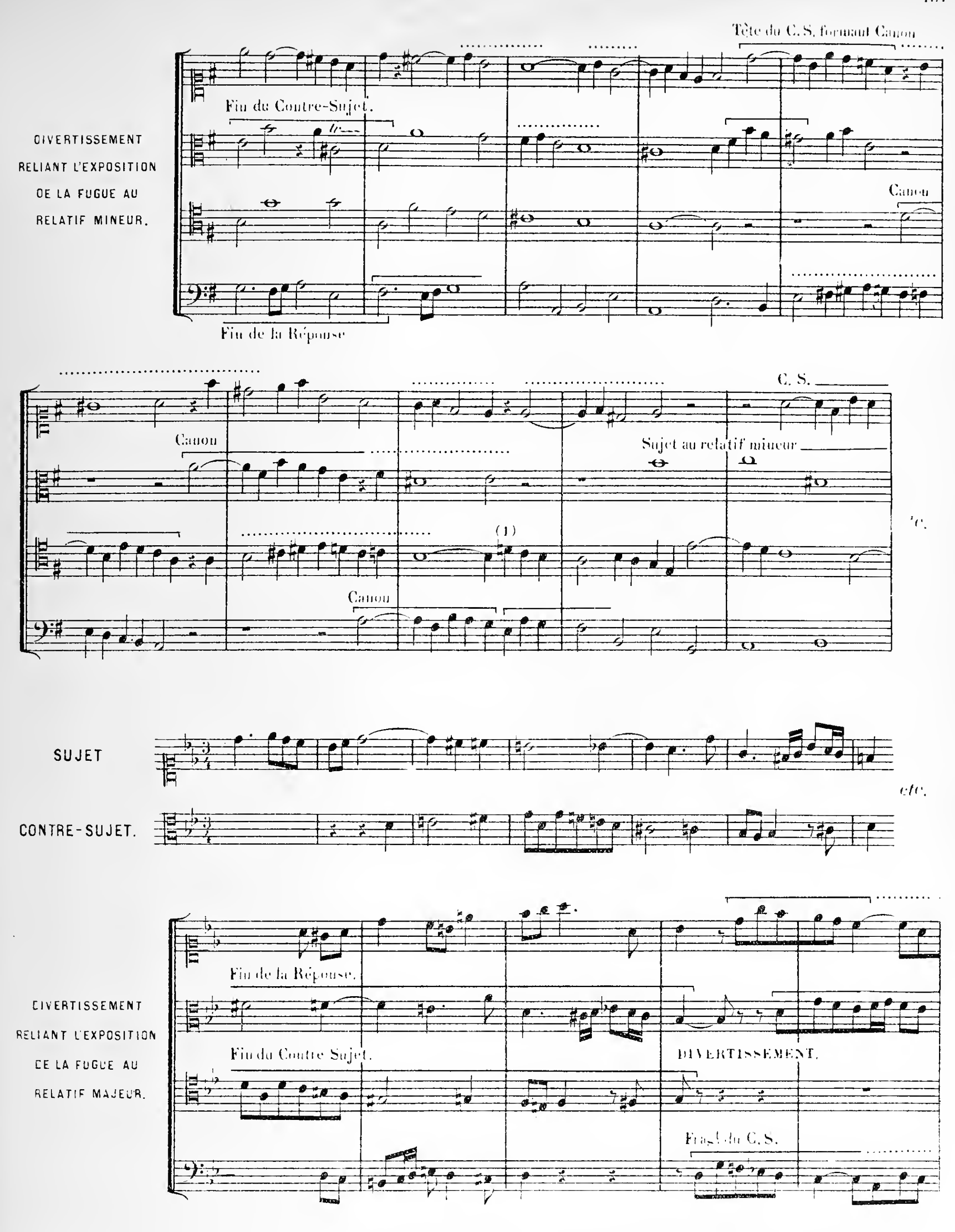
Rép.

etc.
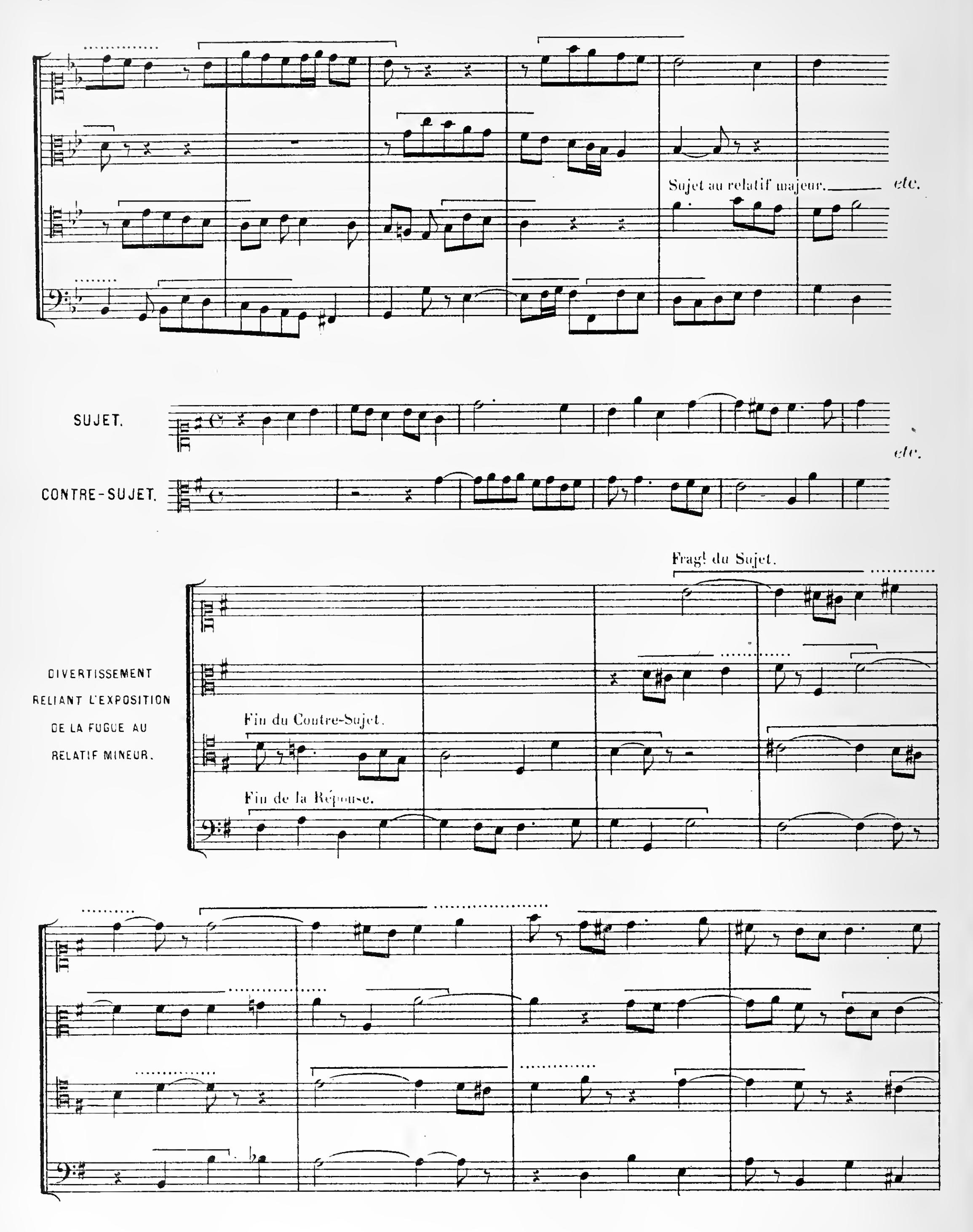
SUJET.
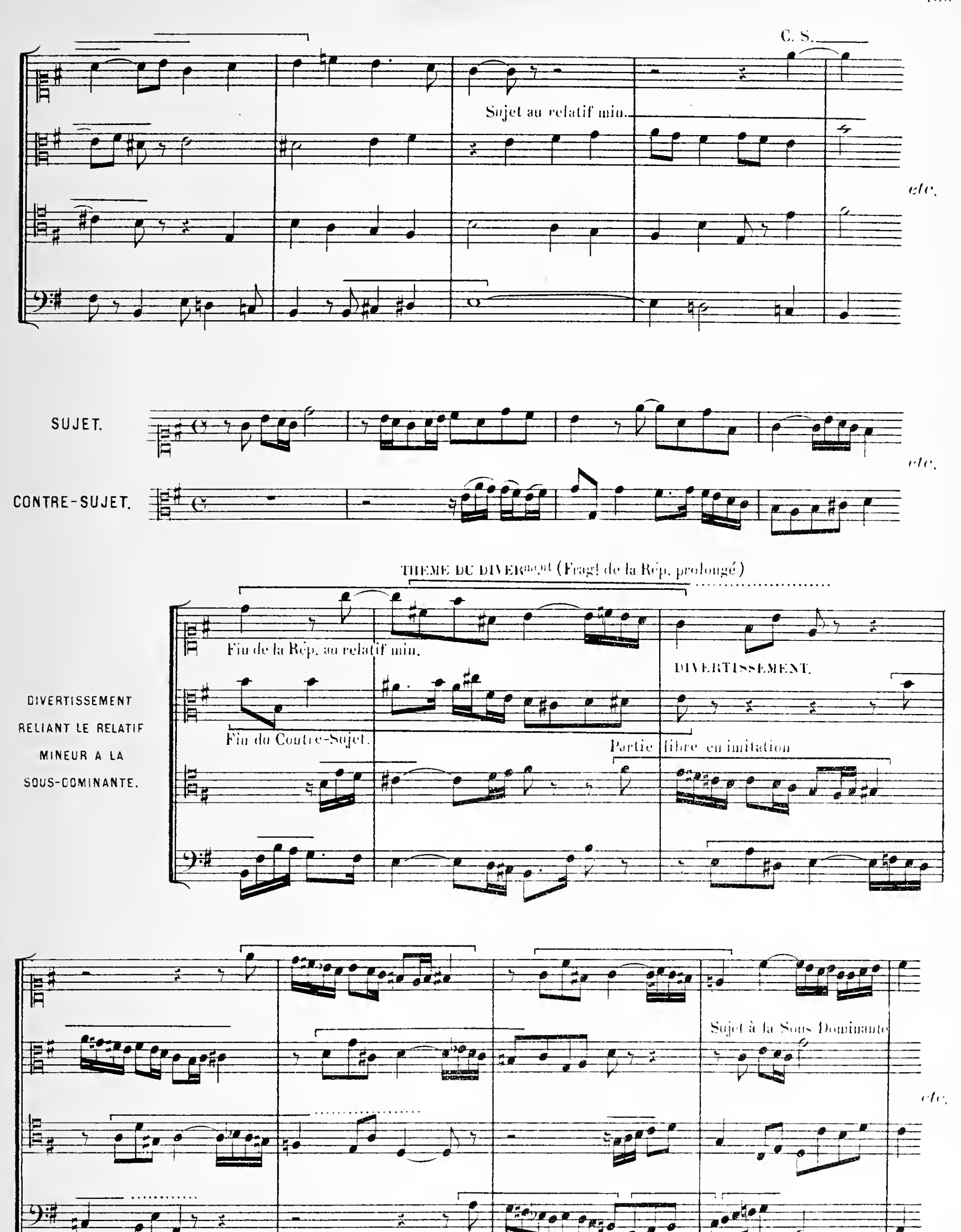
CONTRE-SUJET.
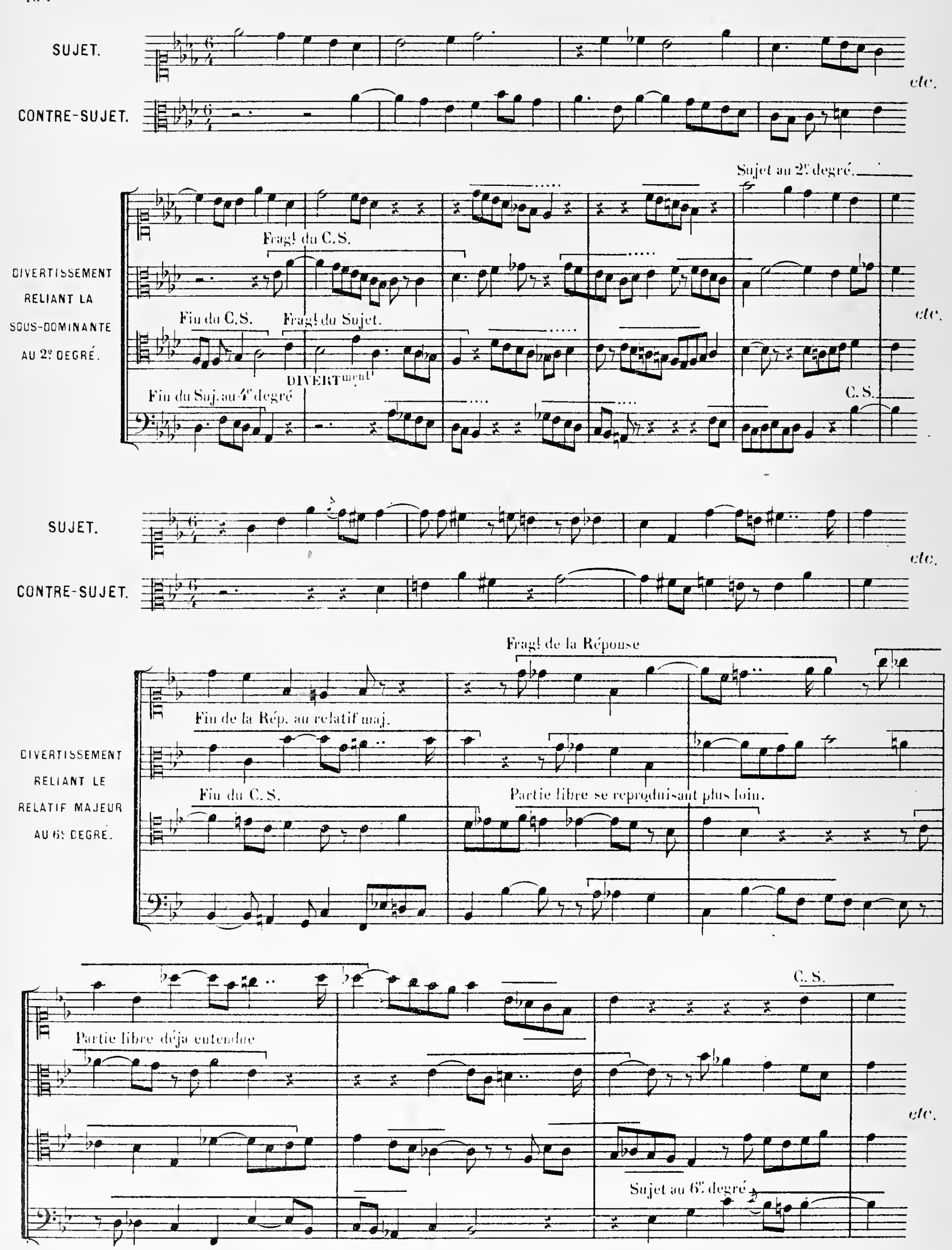
etc.



(1) Ce ré peut s'analyser de deux manières: comme note de passage venant d'un mi supposé: [music] ou comme broderie du do supposé: [music] ce qui est parfaitement logique et musical.


Sujet au relatif majeur.
etc.
SUJET.
CONTRE-SUJET.
etc.
Fragt du Sujet.
DIVERTISSEMENT
RELIANT L'EXPOSITION
DE LA FUGUE AU
RELATIF MINEUR.
Fin du Contre-Sujet.
Fin de la Réponse.


C. S.
Sujet au relatif min.
etc.
SUJET.
CONTRE-SUJET.
etc.
THEME DU DIVERment (Fragt de la Rép. prolongé)
Fin de la Rép. au relatif min.
DIVERTISSEMENT.
DIVERTISSEMENT
RELIANT LE RELATIF
MINEUR A LA
SOUS-DOMINANTE.
Fin du Contre-Sujet.
Partie libre en imitation
Sujet à la Sous-Dominante
etc.


SUJET.
CONTRE-SUJET.
etc.
Sujet au 2e degré.
DIVERTISSEMENT RELIANT LA SOUS-DOMINANTE AU 2e DEGRÉ.
Fragt du C.S.
Fin du C.S.
Fragt du Sujet.
DIVERTment
Fin du Suj. au 4e degré
C.S.
etc.
SUJET.
CONTRE-SUJET.
etc.
Fragt de la Réponse
DIVERTISSEMENT RELIANT LE RELATIF MAJEUR AU 6e DEGRÉ.
Fin de la Rép. au relatif maj.
Fin du C.S.
Partie libre se reproduisant plus loin.
Partie libre déjà entendue
C.S.
etc.
Sujet au 6e degré

EXERCICES.

Choisir des sujets, en faire les Contre-sujets et s'exercer à établir des divertissements pouvant relier les diverses parties d'une Fugue; par exemple:

L'Exposition à la Contre-Exposition (au cas où l'on en voudrait faire une, ce qui est tout-à-fait facultatif et même assez peu usité).

L'Exposition au mode relatif.

La Contre-Exposition au mode relatif.

Le mode relatif au 4e degré et au 2e, si la Fugue est majeure.

Le 4e degré au 2e, et le 2e au 4e, si la Fugue est majeure.

Le mode relatif au 6e degré et au 4e, si la Fugue est mineure.
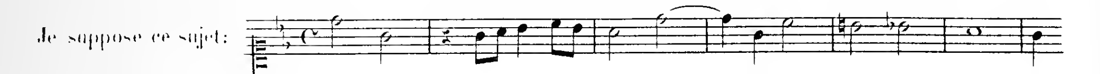
Le 6e degré au 4e, et le 4e au 6e, si la Fugue est mineure.

Ces exercices doivent être faits à 2, 3 et à 4 parties, mais en plus grand nombre sous cette dernière forme. Il est bon de dire que l'ordre adopté pour les exercices précédents ne détermine pas celui de la construction de la Fugue. Ce sont, comme je l'ai dit plus haut, des exercices isolés servant à rattacher les différentes parties de la Composition. L'ordre dans lequel les divers éléments doivent être présentés est indiqué dans le *Plan général*. J'y ajouterai plus tard quelques remarques.
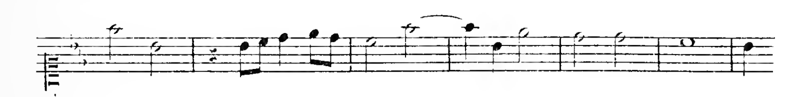
DES MODIFICATIONS QUE PEUT NÉCESSITER LE CHANGEMENT DE MODE DANS CERTAINS SUJETS.

Il arrive que lorsqu'on veut faire entendre le sujet au relatif mineur ou majeur du ton établi (selon que le sujet est dans tel ou tel mode), on est quelquefois embarrassé, soit parce que la reproduction exacte de certains *passages chromatiques* enlève tout sentiment réel du mode, soit encore que certaines autres reproductions exactes donnent lieu à des intervalles un peu âpres d'aspect et d'intonation, ou bien affadissent le contour mélodique et la contexture harmonique.
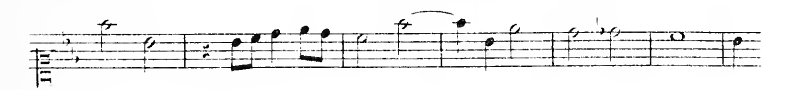
Les exemples que je vais mettre sous les yeux, montreront clairement ce que je veux exposer.

Je suppose ce sujet: 
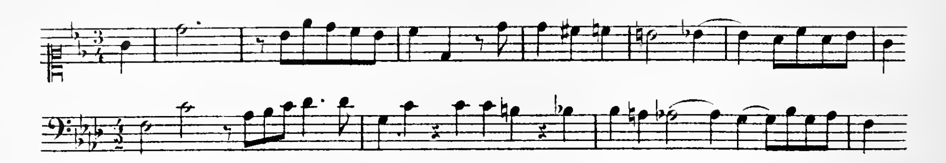
si j'en supprime le mouvement chromatique final dans le mode majeur, je lui enlève toute sa physionomie et toute sa saveur. Ex:



Il faut donc adopter cette version, qui reproduit exactement le mouvement chromatique:



Voici maintenant deux sujets dont la terminaison est semblable:



Pour le 1er de ces sujets, en conservant le mouvt chromatique, on obtient aux deux dernières mesures:
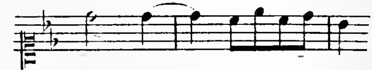


Le ré ♭ est si rapproché du ré ♮ dans la dernière mesure qu'il paraît difficile d'en effacer l'impression, quelle que soit l'harmonie accompagnante.
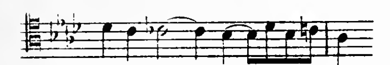
La version qui me paraît la meilleure est donc:



Au contraire, dans le second de ces sujets, la durée du la ♭ peut permettre une harmonisation de nature à en effacer l'impression, et par conséquent de conserver au sujet sa vraie physionomie dans la reproduction en majeur. La version suivante est donc très admissible pour la dernière mesure:



bien qu'on puisse également interpréter ainsi cette mesure: (1)





On voit de nouveau ici la place que le goût et le sentiment musical tiennent dans ces études.

Des difficultés d'autre nature peuvent se présenter; Ex:

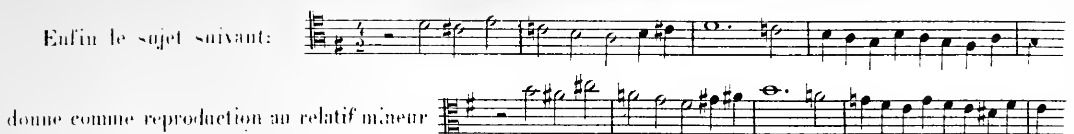


La version réelle pour la reproduction en mineur de la 5e mesure serait: mais cet intervalle ayant une certaine âpreté, on peut l'adoucir en remplaçant le sol ♯ par le sol ♮; ce qui donne comme version préférable:



(1) L'Auteur de ce sujet, Mr Ch. Lenepveu, préfère cette dernière version.

Enfin le sujet suivant:



donne comme reproduction au relatif mineur

Au premier abord, elle paraît un peu rugueuse et on est tenté d'adopter la version *etc.*

mais on l'éloigne aussitôt, à cause de sa fadeur mièvre, pour revenir à la 1ère *etc.*

qui s'imposera d'autant mieux qu'elle sera harmonisée d'une façon substantielle.

On devra, du reste, toujours préférer la reproduction conservant les intervalles caractéristiques de la tonalité, toutes les fois qu'il sera possible de l'harmoniser d'une façon intéressante, ingénieuse, souple et tonale.

Ces exemples suffisent amplement pour diriger l'élève dans des cas similaires.

De même que l'*Exposition* est séparée du ton relatif par un *Divertissement,* de même aussi d'autres divertissements doivent conduire aux deux dernières émissions du sujet dans les deux autres tons relatifs. A ce propos, je rappelle qu'on peut supprimer une de ces deux émissions. Au cas où l'on ne fait pas cette suppression et où l'on veut faire entendre le sujet *dans les deux* derniers tons relatatifs, l'ordre de cette émission importe peu et est facultatif.

Je rappelle aussi que la dernière émission du sujet avant le Stretto peut ne pas être accompagnée du Contre-sujet. Les parties accompagnantes ne doivent pas dans ce cas être de simples parties de remplissage; mais elles doivent au contraire être empruntées par leur forme et leur rythme à des parties libres intéressantes déjà entendues.
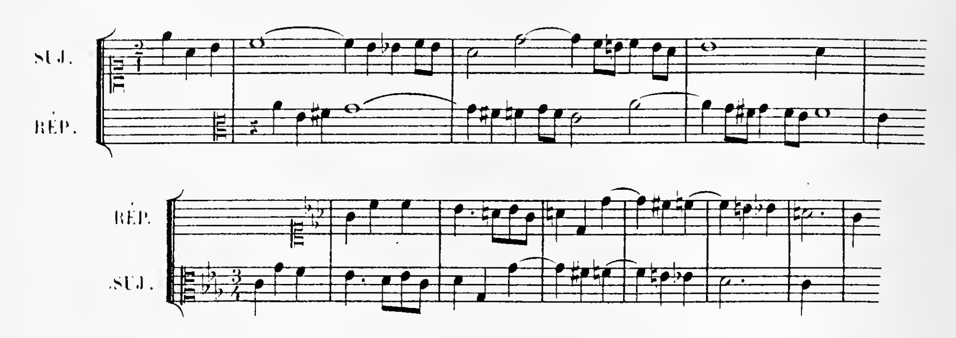
Il est possible, et quelquefois d'un excellent effet, dans une *Fugue majeure,* de faire entendre le Sujet au *mode mineur direct.* Mais cela ne peut se produire heureusement qu'immédiatement avant le Stretto. Dans ce cas, le sujet est suivi d'un Divertissement parcourant facultativement les tonalités relatives de ce mineur direct, et aboutissant au repos sur la dominante précédant le Stretto. La rentrée dans le mode majeur dès le début du Stretto acquiert ainsi une saveur appréciable.

Nous arrivons au point de la Fugue où tous les éléments vont se mettre en œuvre de la manière que je dirai. Ce point s'appelle *Stretto;* il est *presque toujours* précédé d'un repos sur la dominante; ce repos n'est pourtant pas obligatoire, et il est des Fugues dont le *Stretto* s'enchaîne directement avec ce qui précède. (L'élève verra du reste par les exemples qui seront donnés plus tard, les diverses combinaisons qui peuvent se présenter). Une Pédale de dominante peut être introduite immédiatement avant l'attaque du stretto; il est *préférable* dans ce cas de la faire courte, à moins que les proportions de la Fugue ne permettent de lui donner des dimensions plus étendues.
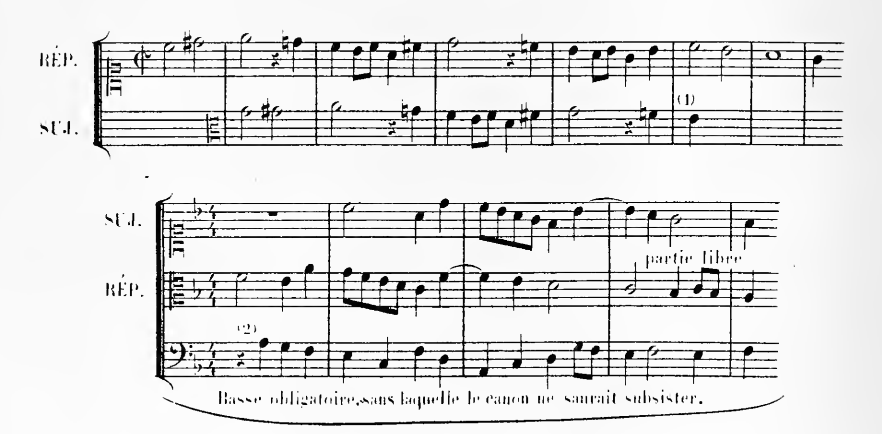
Le Stretto et la Pédale

Le *Stretto* est, comme je l'ai dit dans le *Plan général*, la partie de la Fugue où les éléments les plus intéressants se donnent pour ainsi dire rendez-vous pour se condenser, se réunir, se *serrer*.
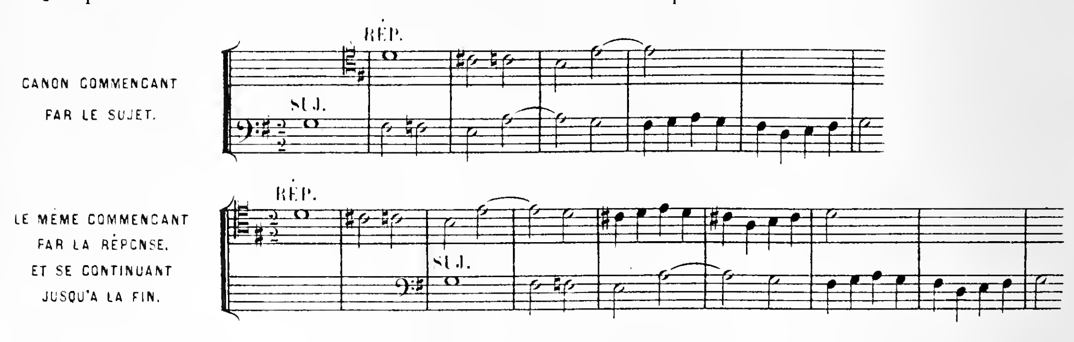
Le *Stretto* proprement dit est formé d'un *Canon* de la *Réponse* allant *sous ou sur le Sujet*, Ex:



Quelquefois du *sujet* allant *sous ou sur la réponse*, Ex:



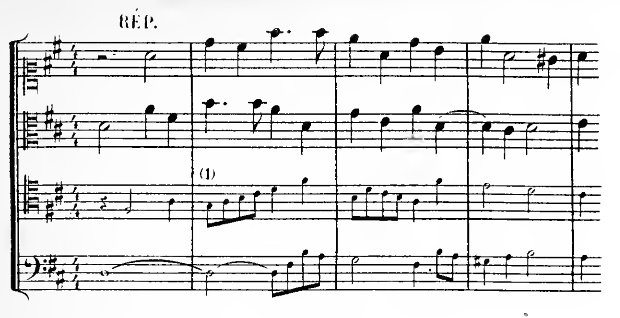
Quelquefois aussi, mais rarement, les deux combinaisons sont praticables, Ex:
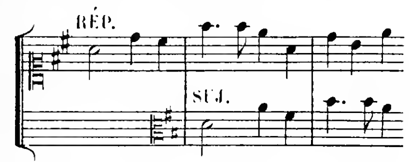


(1) Beaucoup de sujets fournissent le Canon en entier; d'autres au contraire n'en donnent qu'une partie.

(2) Certains de ces canons se suffisent harmoniquement à eux-mêmes; d'autres ont besoin d'être soutenus par une basse, comme on le voit dans cet exemple.

AUTRE CANON
COMMENÇANT PAR LE SUJET,
SOUTENU PAR UNE BASSE
ET UNE HARMONIE
OBLIGATOIRES.
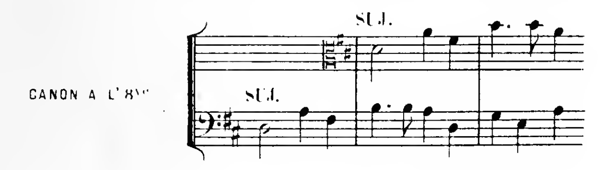


LE MÊME.
COMMENÇANT PAR LA RÉPONSE,
ET S'ARRÊTANT AU MILIEU
DE LA 3e MESURE.



Ce dernier Sujet comporte aussi un Canon à l'8ve qui peut figurer dans les combinaisons de l'ensemble du stretto; je le montre ici comme particularité à imiter toutes les fois que les motifs, quels qu'ils soient, s'y prêteront; **Ex:**
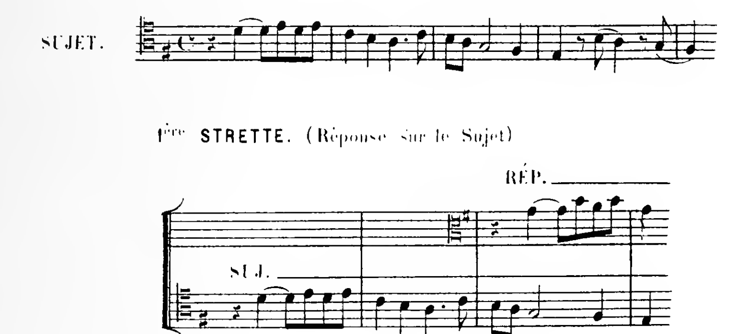
CANON A L'8ve



La plupart des sujets d'école comportent des canons plus ou moins prolongés dans le genre de ceux que nous venons de voir, mais *principalement ceux de la réponse se combinant sous ou sur le sujet.* Ils comportent aussi presque toujours la possibilité de faire des *entrées* à des points différents, se prolongeant plus ou moins, par mouvement semblable ou contraire, soit en conservant les valeurs, soit en les augmentant ou en les diminuant, **Ex:**
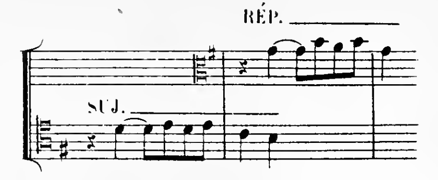
SUJET.

1ère **STRETTE.** (Réponse sur le Sujet)
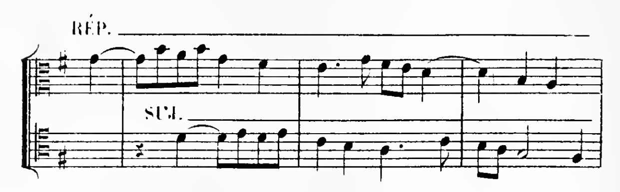


(1) L'analyse de ce passage, qui peut sembler difficile au premier abord, est cependant très naturelle si l'on considère que le mouvement mélodique du Ténor n'est que la modification rythmique de: La version adoptée est préférable, étant dans le caractère général des valeurs employées.

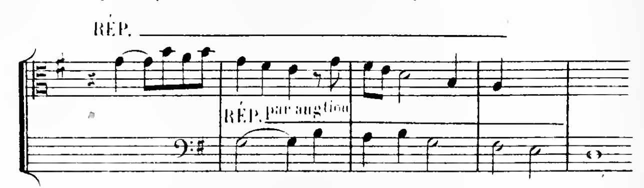
2e STRETTE. (Réponse sur le Sujet)
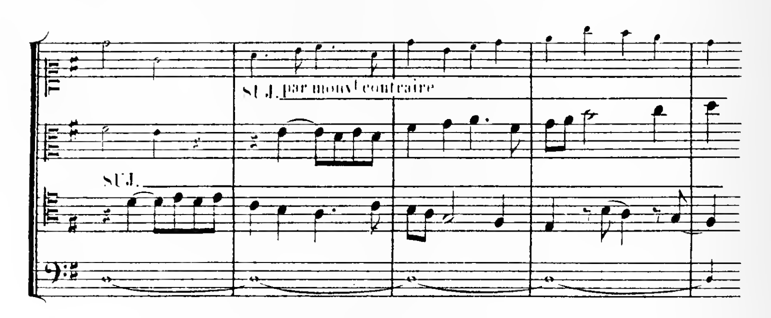


3e STRETTE. (véritable-commençant par la Réponse)
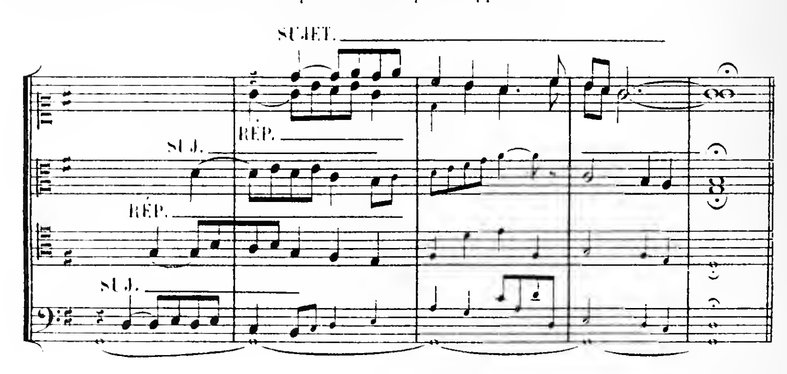


4e STRETTE. (Réponse par augtion sur la Réponse) pouvant conduire à la Pédale de dominante.
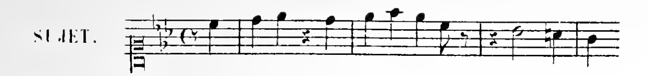


5e STRETTE _ sur Pédale de domte (Sujet par mouvement contraire sur le Sujet lui-même)
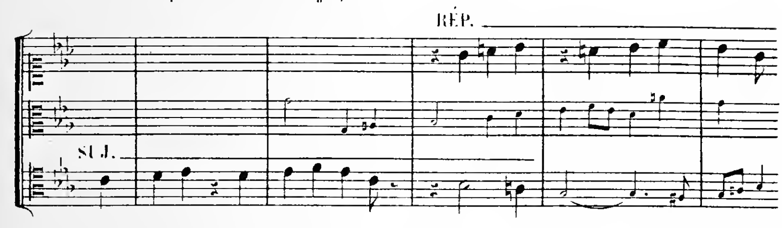


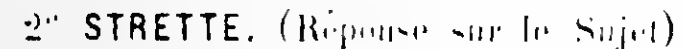
6e STRETTE _ sur Pédale de Tonique (Entrées plus rapprochées)

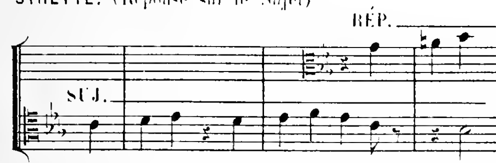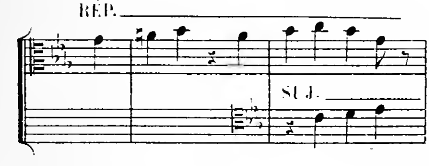




1re STRETTE. (Réponse sur le Sujet)
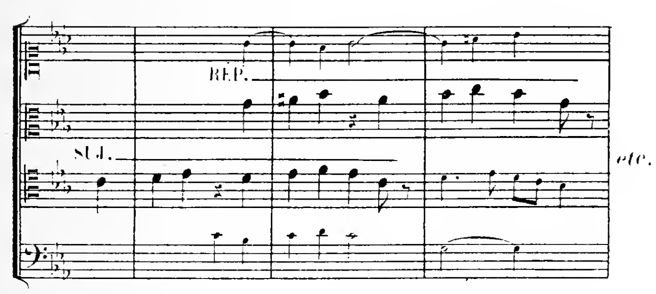



2e STRETTE. (Réponse sur le Sujet)



3e STRETTE. (commençant par la Réponse)
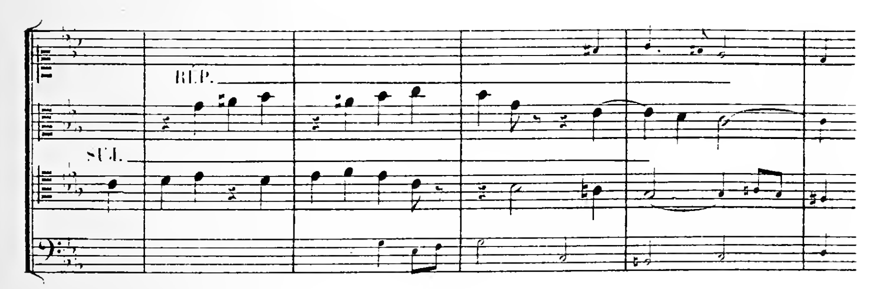


4e STRETTE. (Réponse sur le Sujet)
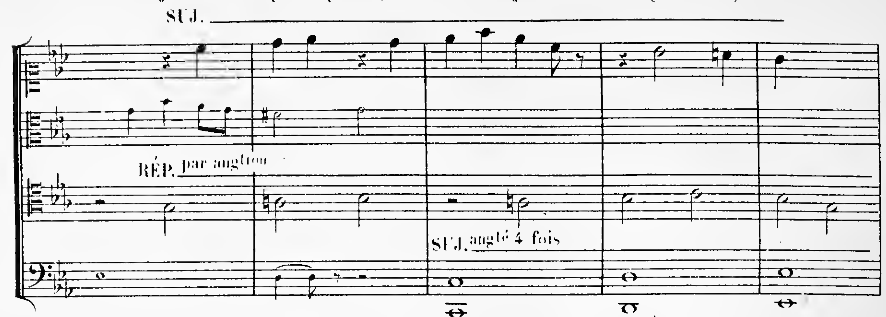


etc.

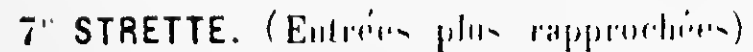
5e STRETTE. (Strette véritable)
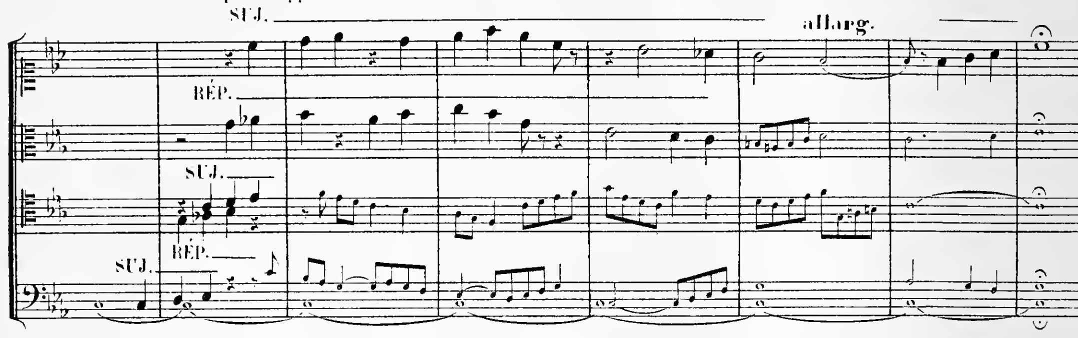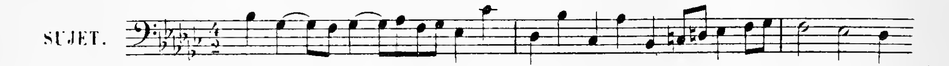


H. & Cie 20404.

6e STRETTE. (Sujet sur la Réponse par augtion, avec le Sujet lui-même augté 4 fois)
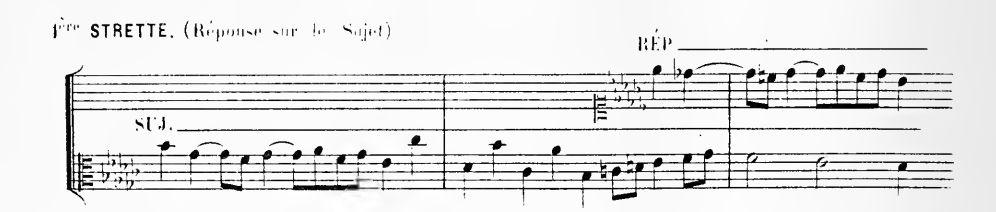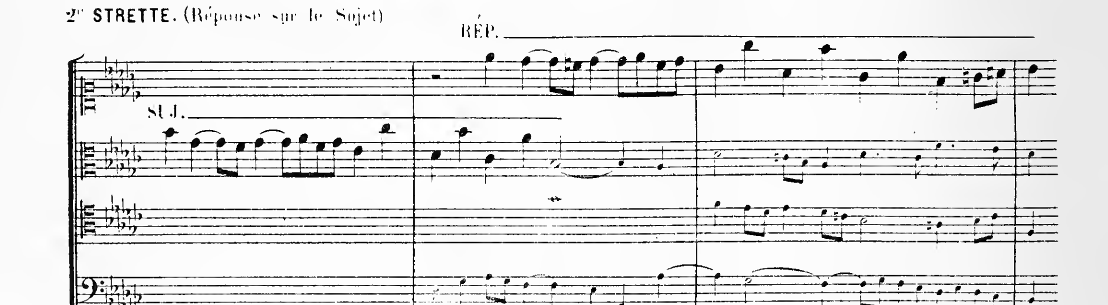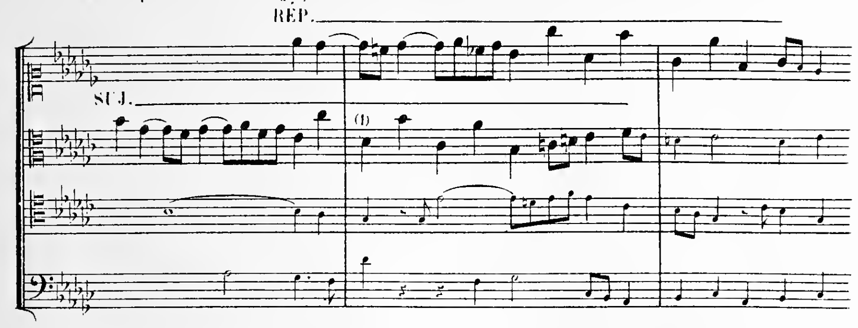








1ère STRETTE. (Réponse sur le Sujet)
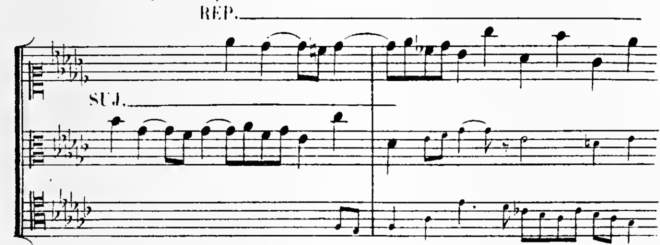


2e STRETTE. (Réponse sur le Sujet)
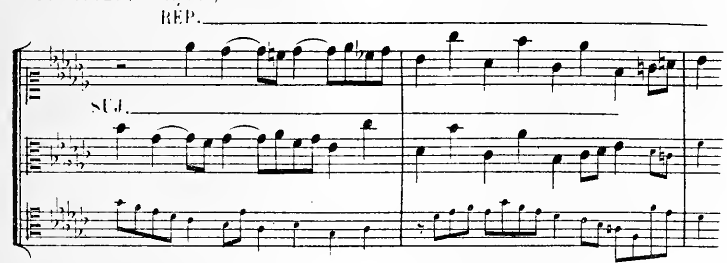


3e STRETTE. (Réponse sur le Sujet)
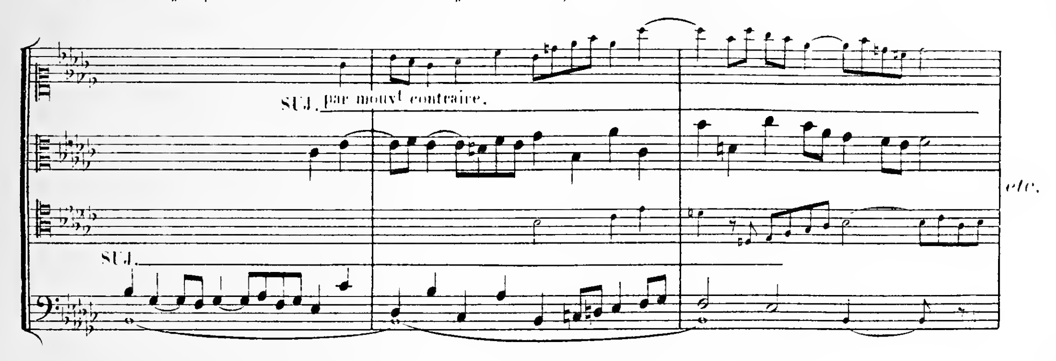


4e STRETTE. (Réponse sur le Sujet)



5e STRETTE. (véritable)
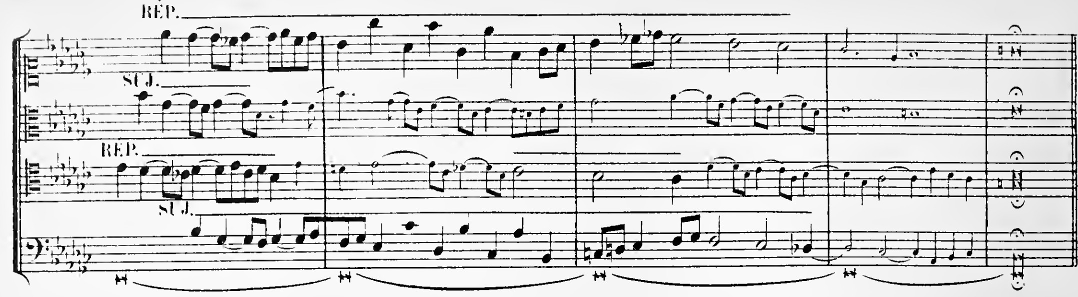


6e STRETTE. (Sujet par mouvt contraire sur le Sujet lui-même)



(1) Le do de la mesure précédente est considéré comme soutenu sur ce 1er temps et retardant le si.

7e **STRETTE** (Entrées plus rapprochées commençant par la Réponse)
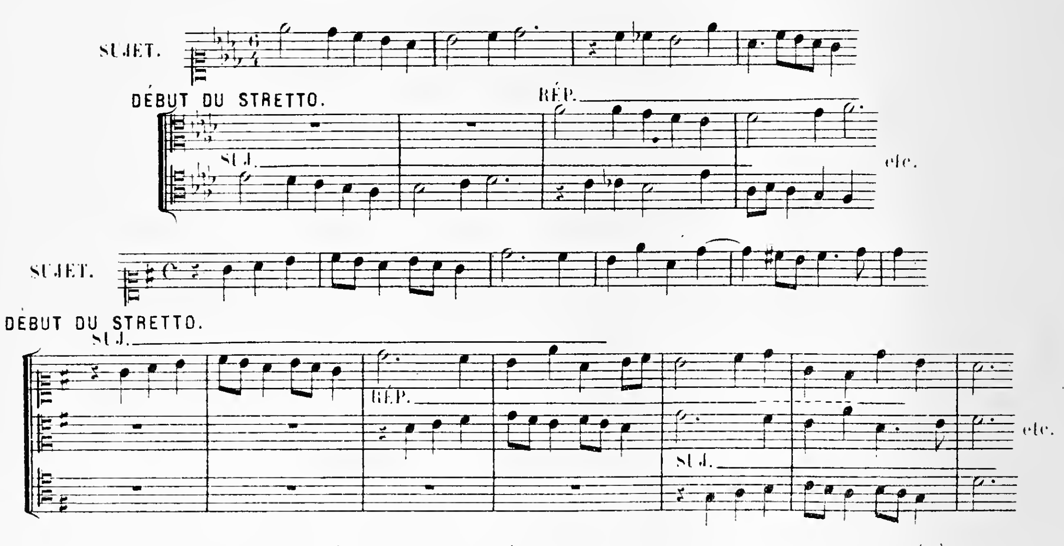


Ce sont des *entrées* de ce genre qui forment en grande partie ce qu'on est convenu de désigner sous le nom général de *Stretto*.
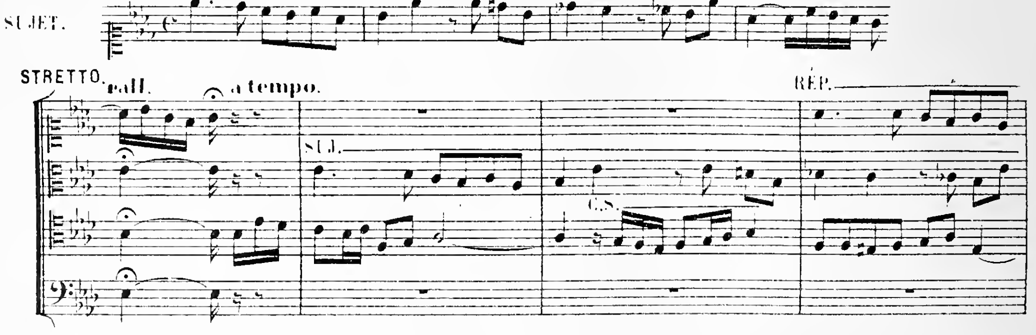
On ne perdra jamais de vue que les diverses combinaisons doivent être présentées de manière à exciter un *intérêt toujours croissant*.
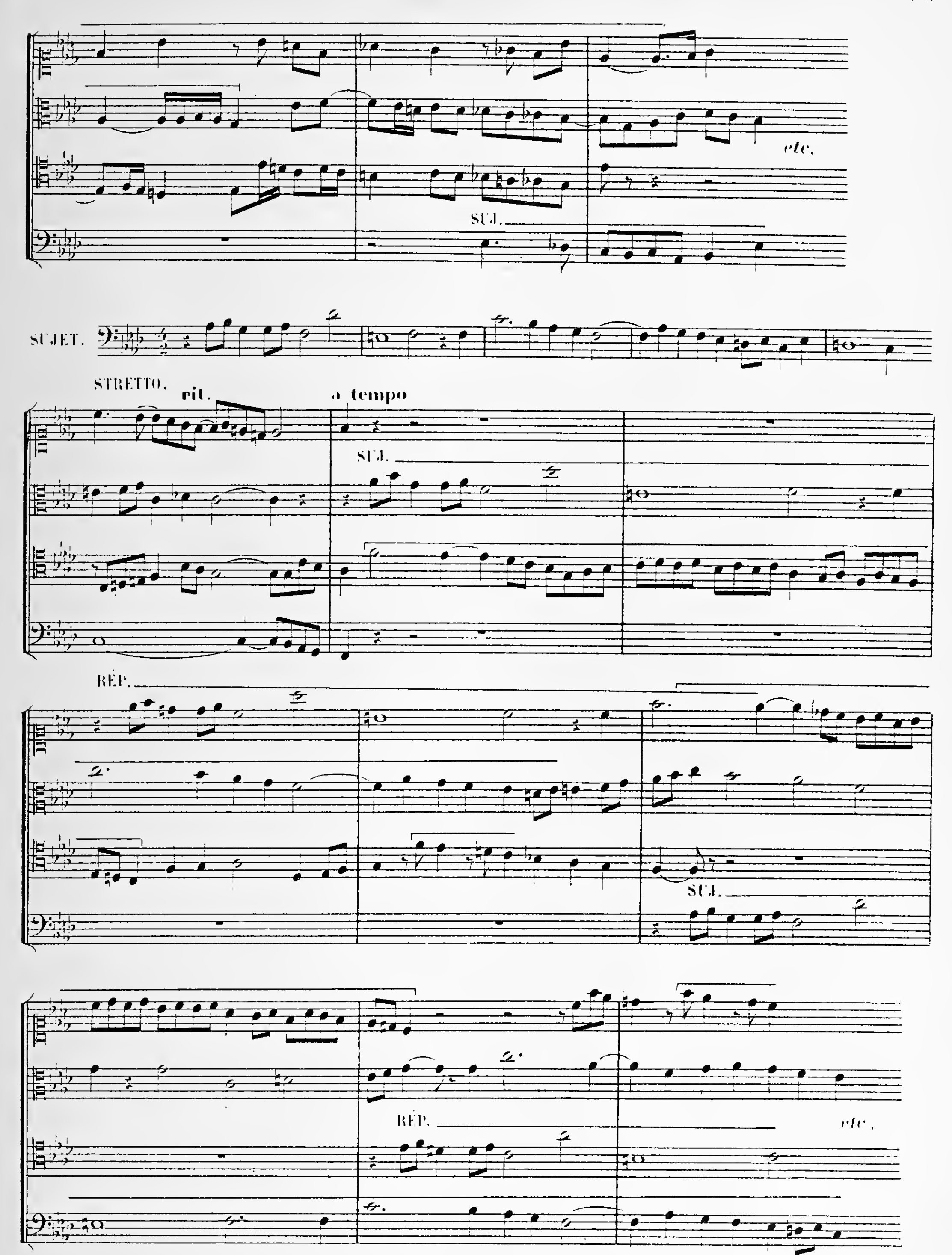
La première entrée, qui se fait avec le sujet, peut être ou non accompagnée d'un ou de plusieurs dessins se rattachant à ce qui précède, et dont un au moins doit se prolonger sous la seconde entrée, Ex:
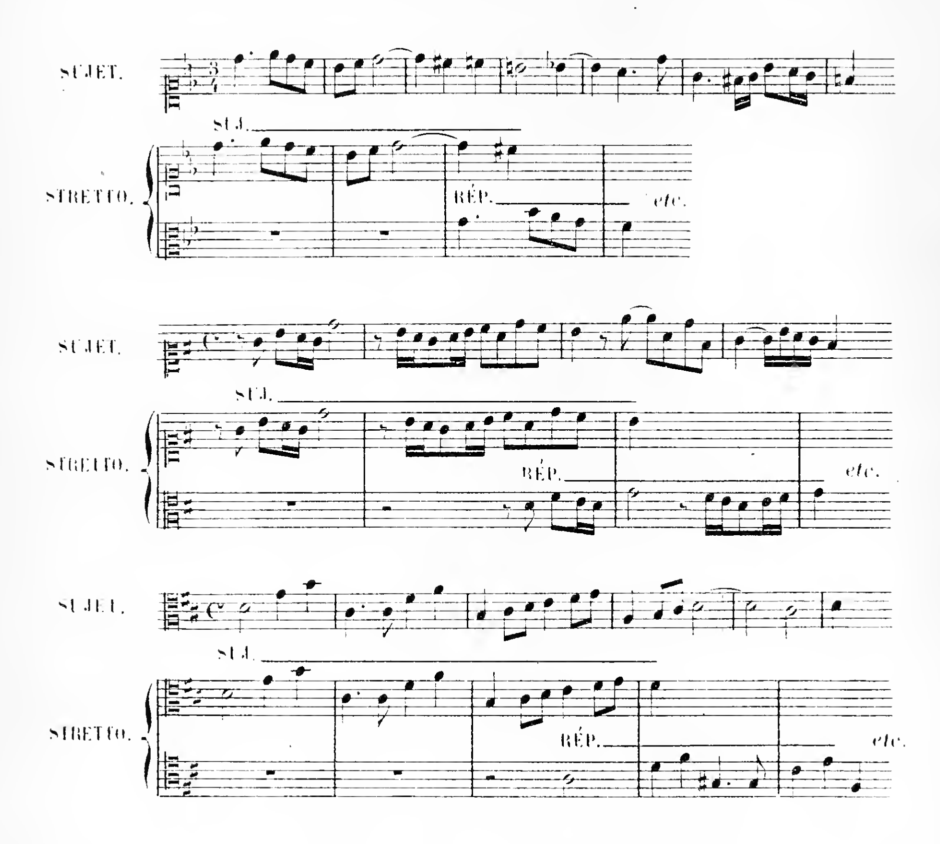




2° LE DÉBUT DU STRETTO ÉTANT ACCOMPAGNÉ D'UN DESSIN SE RATTACHANT A CE QUI PRÉCÈDE.





etc.
SUJ.
SUJET.
STRETTO.
rit.
a tempo
SUJ.
RÉP.
SUJ.
RÉP.
etc.

La 2de entrée, qui a lieu avec la réponse, *ne doit pas être assez éloignée de la 1re* pour qu'on ait la sensation *d'une nouvelle exposition*, et elle doit se produire *sur une note au moins* appartenant encore au sujet présenté par la partie qui a fait la 1ère entrée; Ex:



Il en sera de même pour tous les autres strettos qui se succéderont ensuite, c'est-à-dire qu'*il ne doit pas*, pour ainsi dire, y *avoir solution de continuité entre la partie qui propose et celle qui lui répond*. Pour exprimer ma pensée par une figure, je dirai que c'est une *chaîne dont tous les anneaux se tiennent*.

Par les exemples de strettos complets qui suivront, on verra que les entrées, faites toujours en commençant par la tête du Sujet, de la Réponse et même du Contre-sujet, dont on peut aussi se servir pour faire des strettos, on verra, dis-je, que ces entrées se *succèdent en se rapprochant, jusqu'à ce qu'on produise le véritable Canon du Sujet et de la Réponse*. Ce canon peut se faire en dehors de la Pédale ou sur la Pédale même.

Il va sans dire que dans tout cela, le Contre-sujet peut être appelé à jouer son rôle, soit en servant, comme je viens de le dire, à former des Strettos, soit en accompagnant le Sujet ou la Réponse, entièrement ou par fragments.

Les parties libres *d'un relief suffisant*, la Coda et aussi le Nouveau-sujet (dont je parlerai plus loin), s'il y en a un: tous ces éléments prennent part à l'action, se réunissent, se mêlent, se confondent, de manière à produire un intérêt croissant et chaleureux qui attire et retienne l'attention.

Les différentes entrées dont il vient d'être parlé ne se succèdent pas toujours sans interruption; elles sont souvent reliées par de courts divertissements.

Avec les sujets qui ne fournissent pas de canon, le stretto *ne peut se composer que d'entrées*, que l'ingeniosité du compositeur parvient à introduire selon que la forme mélodique du sujet le permet.

EXEMPLE D'UN SUJET NE DONNANT LIEU QU'A DES ENTRÉES POUR FORMER LE STRETTO.

L'entrée la plus éloignée se produira ainsi, à la 4e mesure.

etc.

Une entrée d'une très courte durée à la fin de la 3e.

etc.

Une à la 3e.
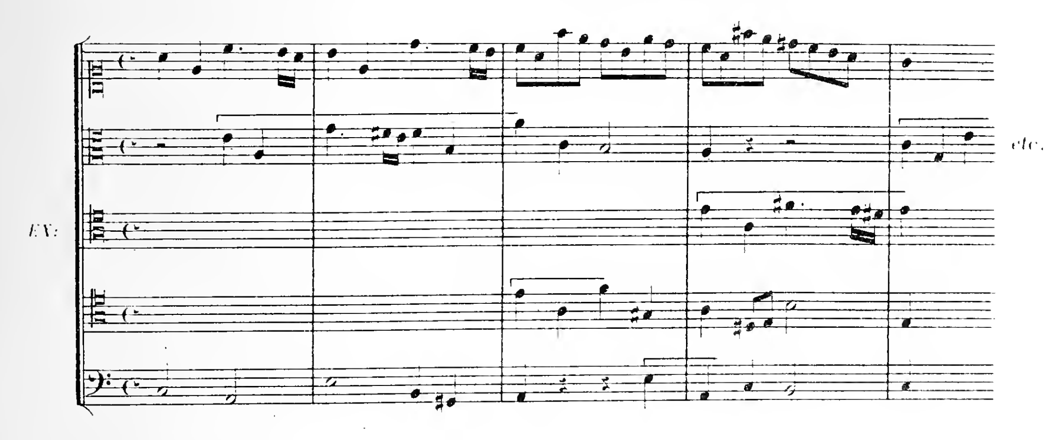
etc.

Et enfin une au milieu de la 1ère.

etc.

Cas curieux et assez rare, ces quatre entrées, après avoir été entendues successivement, peuvent se réunir simultanément sur le sujet et former un tout harmonique très satisfaisant.

EX:



Nous arrivons à la *Pédale*, non celle dont j'ai déjà parlé, qui peut parfois précéder immédiatement le Stretto, mais celle qui en fait partie intégrante, qui existe dans presque toutes les fugues d'école, qui acquiert ici une grande importance par les combinaisons auxquelles elle sert de base, et qui prépare pour ainsi dire la conclusion de la Fugue.

Elle repose toujours sur la dominante ou sur la tonique, quelquefois sur les deux alternativement, et est placée à la basse.

Sur elle peuvent se dérouler de nombreuses et diverses combinaisons déjà indiquées dans le Plan général, mais qu'il n'est peut-être pas inutile de rappeler: *Canon du Sujet et de la Réponse, imitations, canons divers*, etc.

L'opportunité de l'emploi des Pédales est laissée à la libre initiative du Compositeur; je n'insisterai donc pas sur ce point, sinon pour dire que si l'on fait deux Pédales dans le Stretto, c'est celle de *tonique* qui doit être la *seconde* et qui doit, sinon tout-à-fait terminer la Fugue, mais être *très près de sa conclusion*. Je conseillerai cependant, au cas où l'on aurait fait avant le Stretto une Pédale de dominante *d'un certain développement*, de ne faire ensuite qu'une Pédale de tonique.

Ce n'est que dans le cas où la Pédale précédant le Stretto serait *très courte*, qu'on en pourrait faire une seconde plus développée au cours du Stretto.

En tout cas, il faut éviter l'abus, et ne pas en faire trois dans la même Fugue, à moins que cette Fugue n'ait des proportions *considérables*.

Il est urgent de dire ici que, dans le Stretto, et principalement sur la Pédale, la liberté d'écriture devient plus grande, et que les *dissonances* qui ont pour *fondamentale la dominante* peuvent se pratiquer *sans préparation*, surtout *si elles favorisent l'emploi heureux et simultané des motifs saillants de la Fugue*.

De même aussi, sur la Pédale, des modulations éloignées peuvent quelquefois être présentées avec bonheur par une main habile.
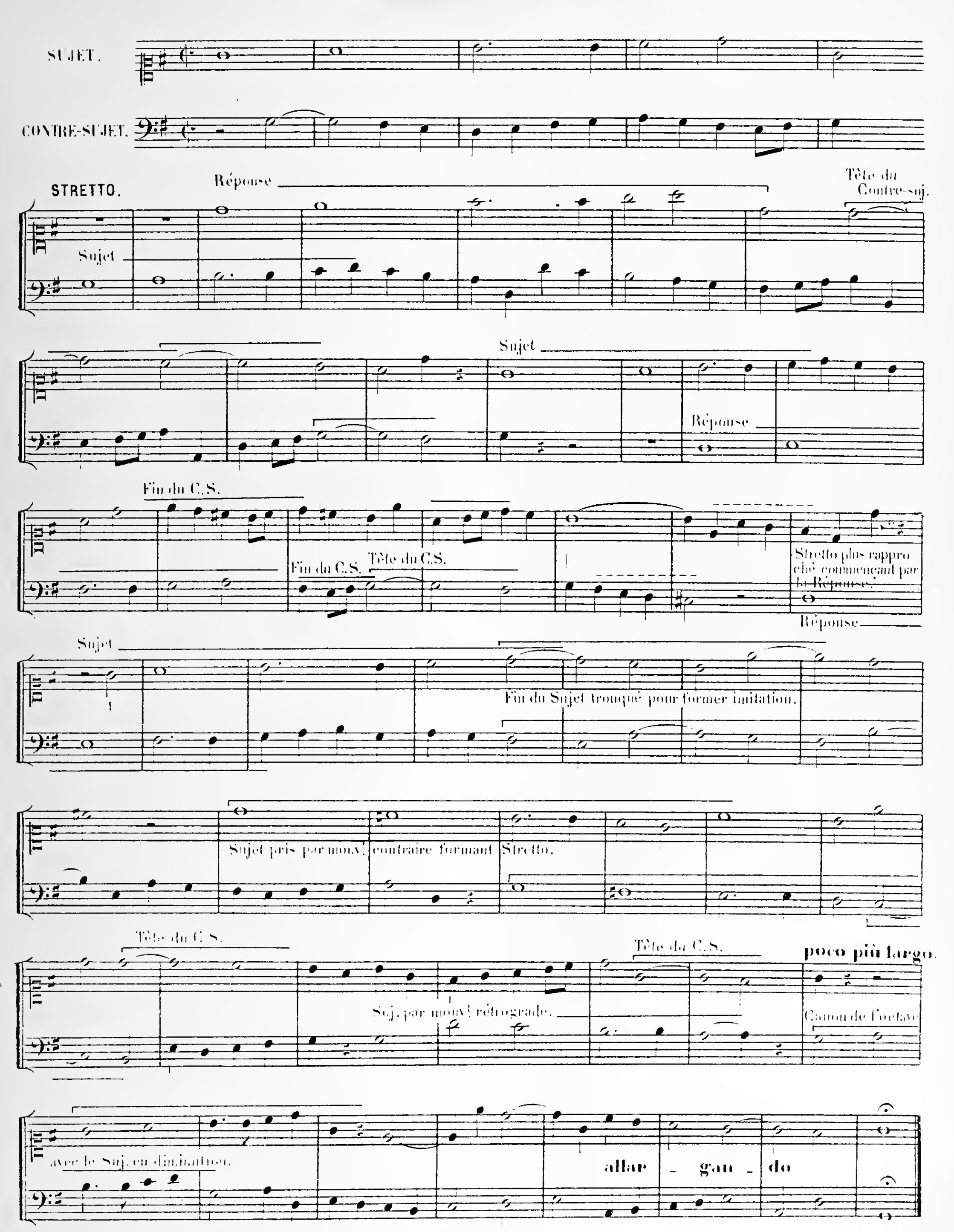
Il faut encore faire observer qu'il est parfois d'un excellent effet de terminer une Fugue mineure en mode majeur. C'est un rayon de soleil éclairant la fin d'une œuvre qui a pu paraître longtemps grise et sombre.

Enfin, si le sujet s'y prête, il peut être très bon de présenter la terminaison d'une Fugue en forme de *Choral*; cela donne alors un sentiment de grandeur et de majesté qui convient fort bien à certains sujets.
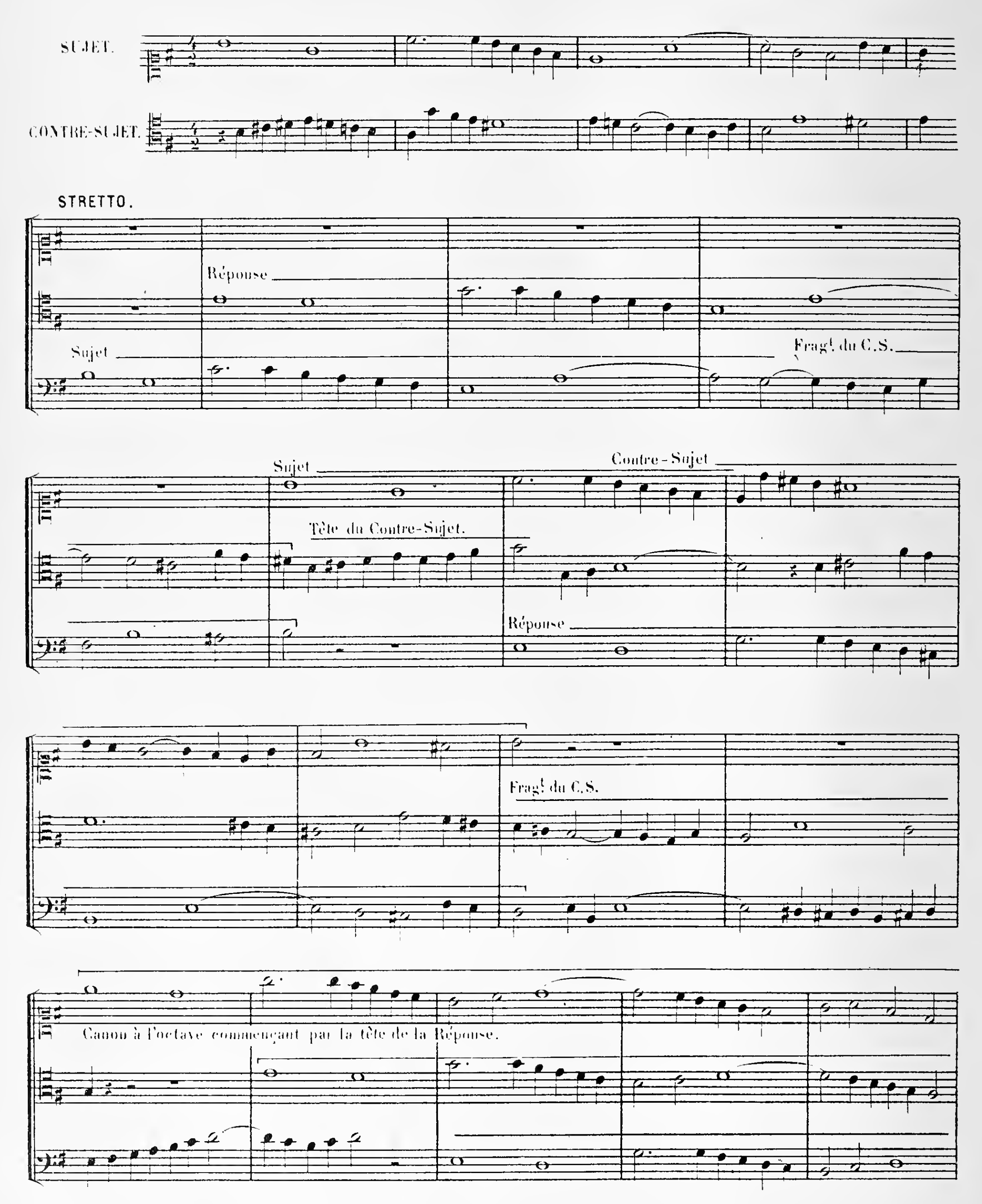
Mais quelle que soit la forme adoptée pour la conclusion, et la liberté des harmonies employées, *on ne doit en aucun cas s'écarter du style et du caractère général de la Composition*.
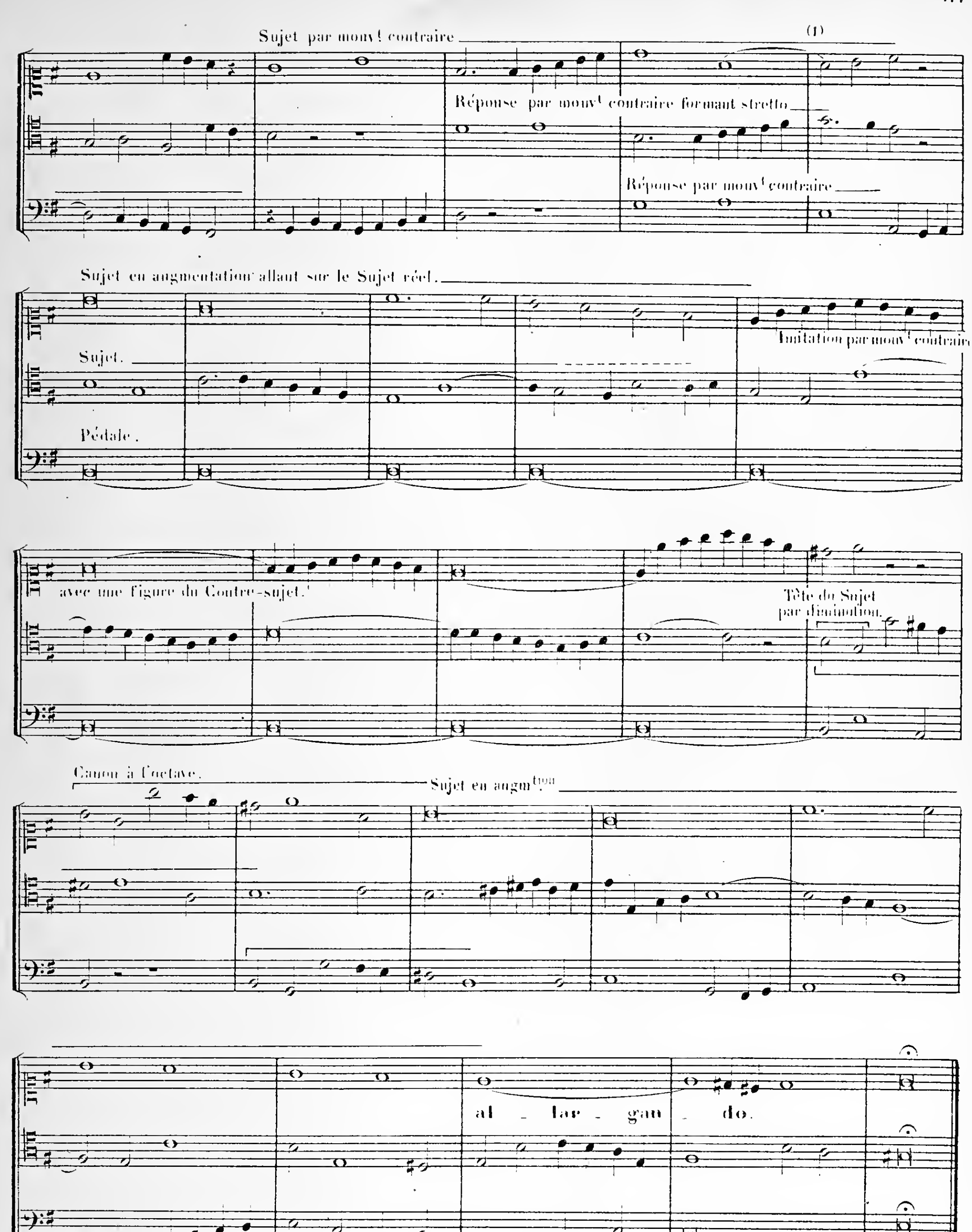
Des Strettos de différent caractère, donnés maintenant comme exemples, montreront mieux que je ne saurais le dire comment doit être ordonnée cette partie de la Fugue.

Stretto d'une Fugue réelle à 2 voix.
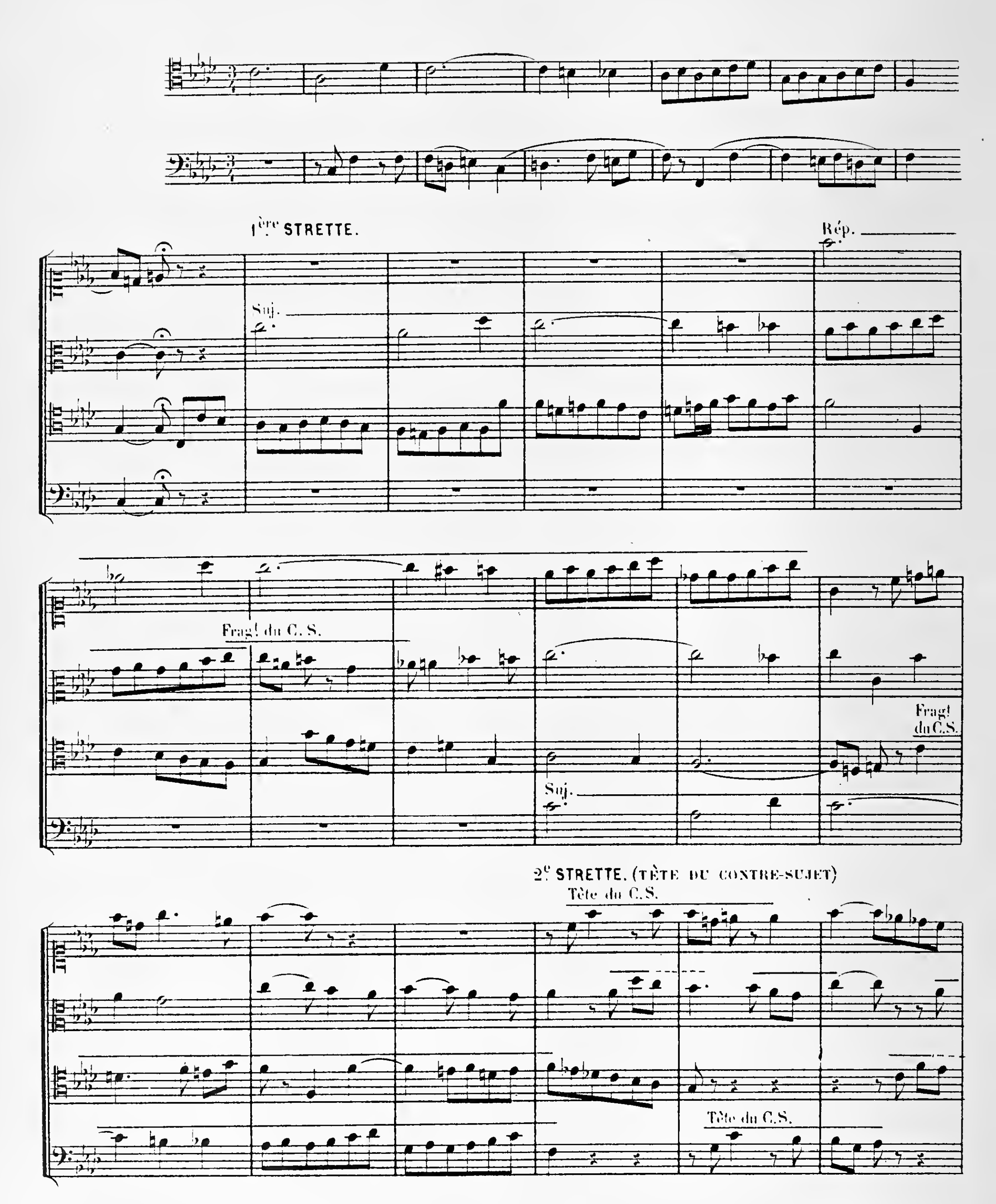


Stretto d'une Fugue du ton à 3 parties et 1 Contre-sujet.
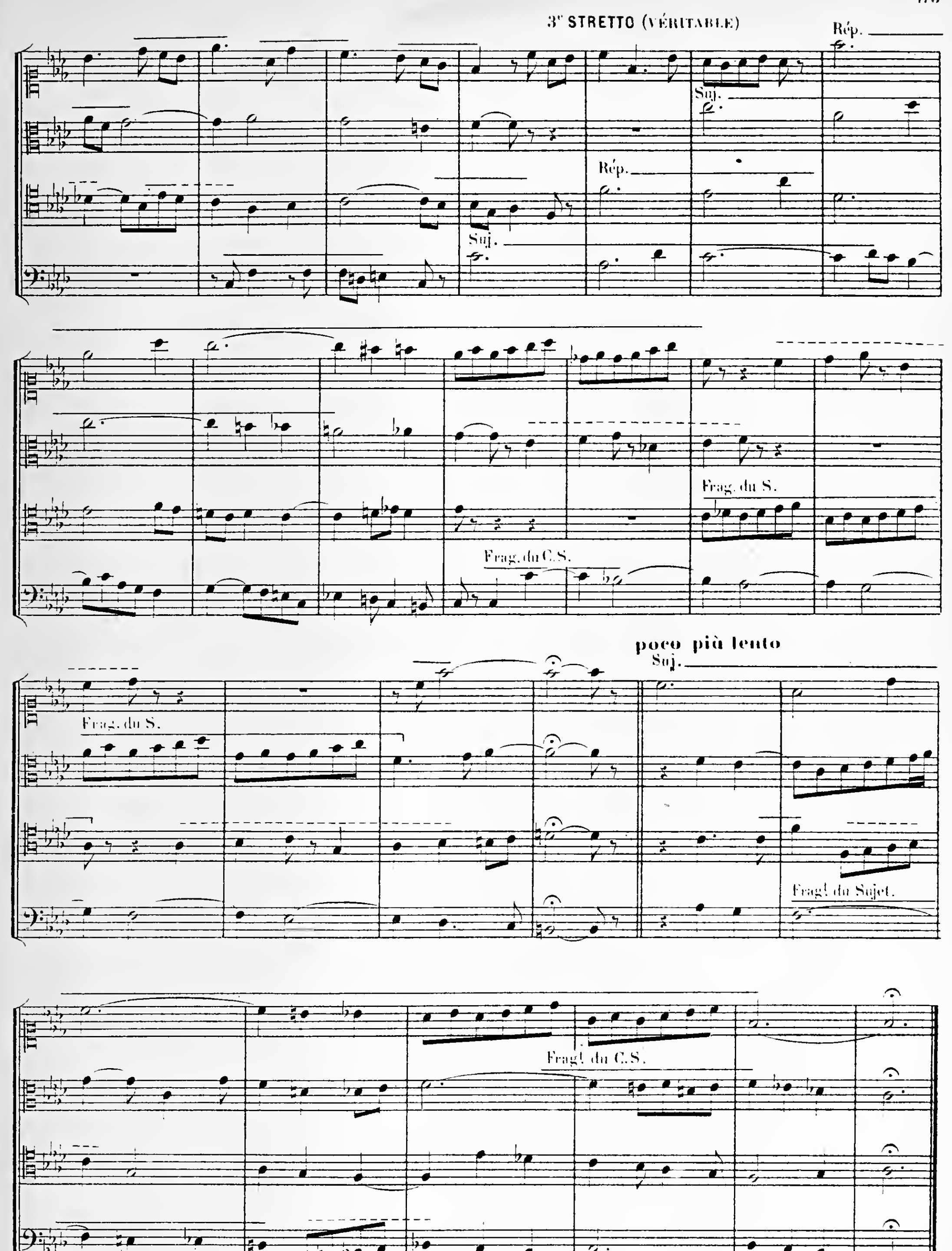




(1) On voit ici un exemple de retard se résolvant en montant; cette particularité très rare n'est admissible que lorsque, comme dans le cas présent, on a en vue de certaines combinaisons, on veut conserver aux thèmes dont on se sert leur contour et leur physionomie.
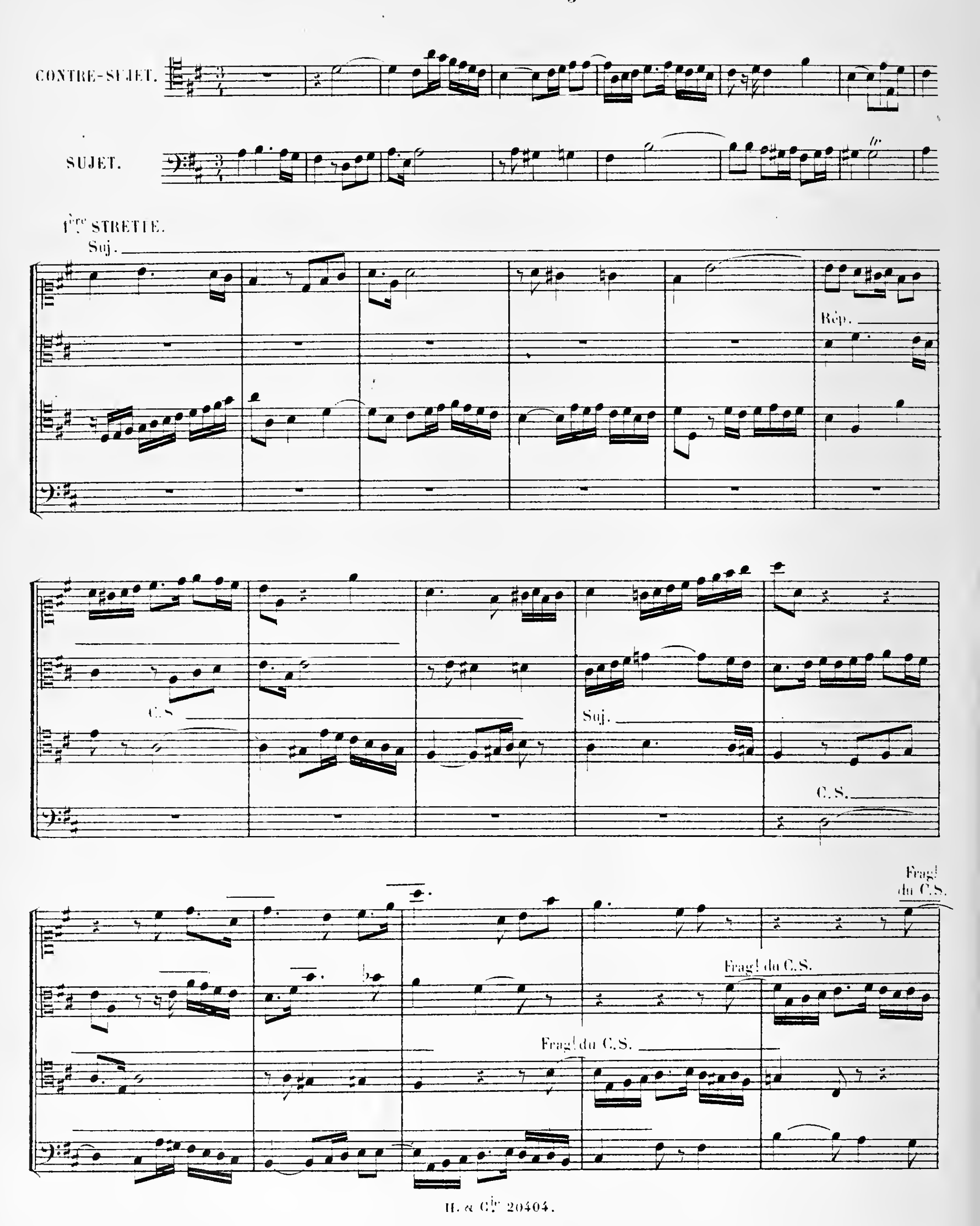
Stretto d'une Fugue du ton à 4 parties et 1 Contre-sujet.
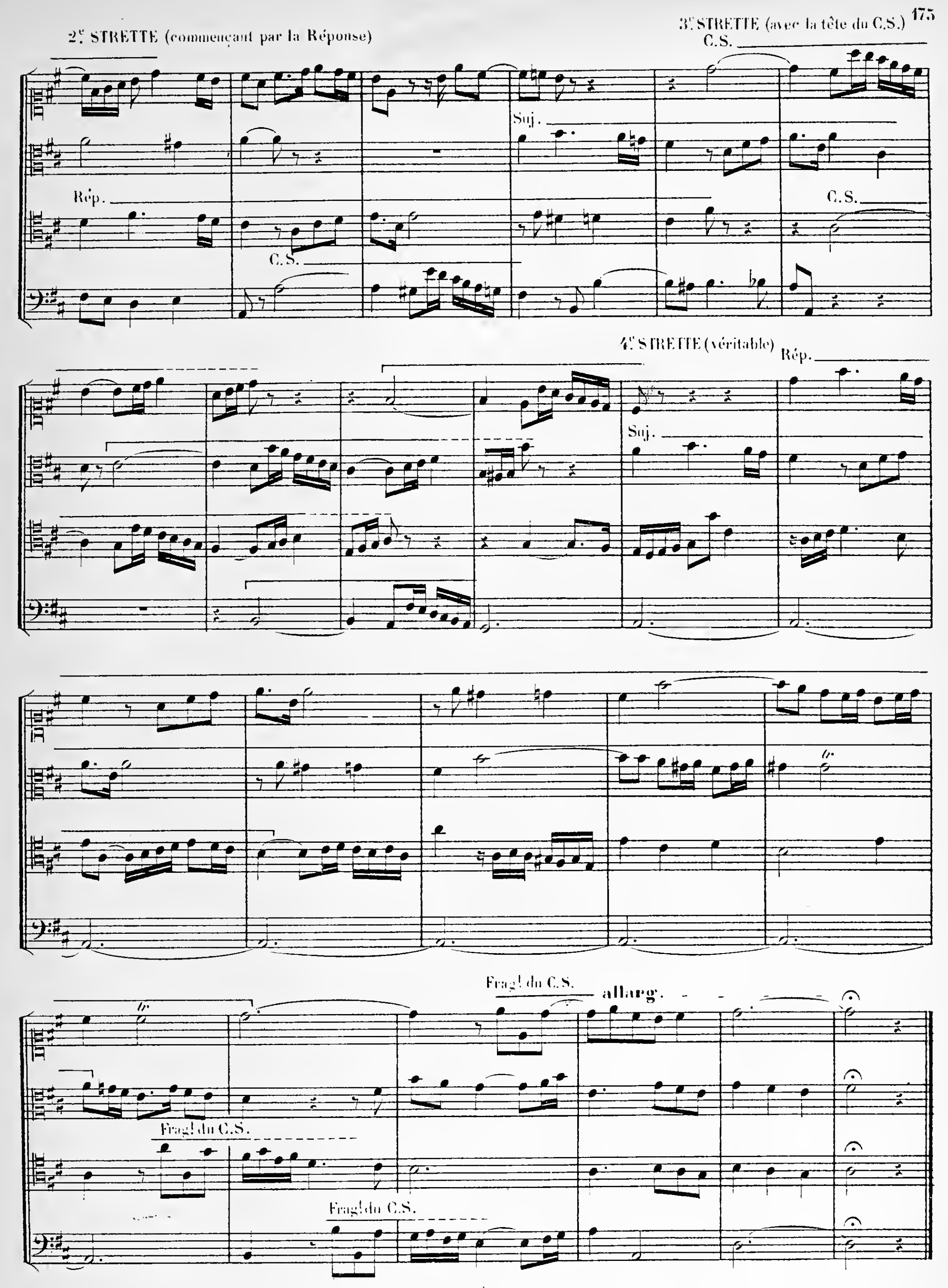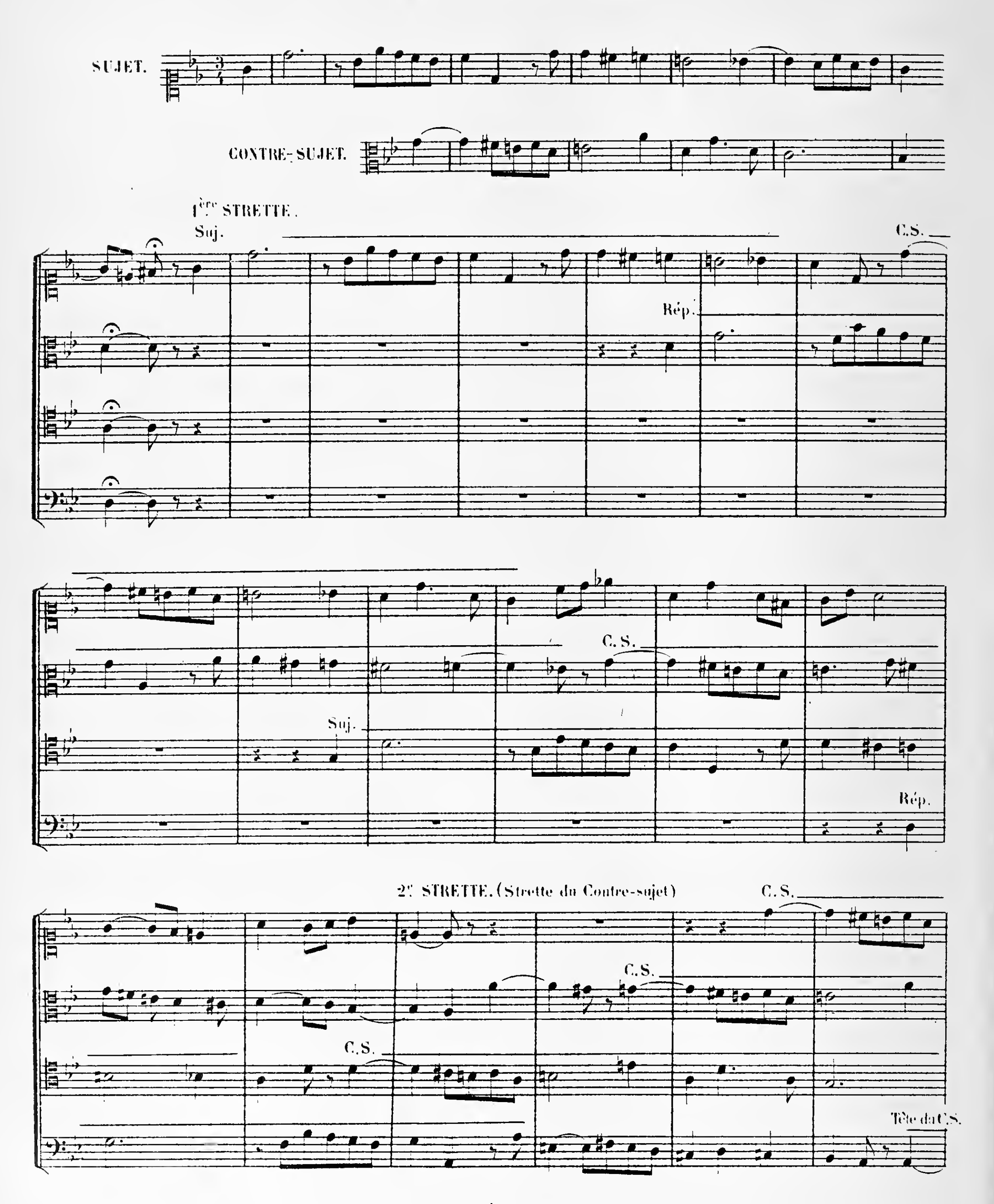




3e STRETTO (VÉRITABLE)
Rép.
Suj.
Rép.
Suj.
Frag. du S.
Frag. du C.S.
poco più lento
Suj.
Frag. du S.
Fragt du Sujet.
Fragt du C.S.
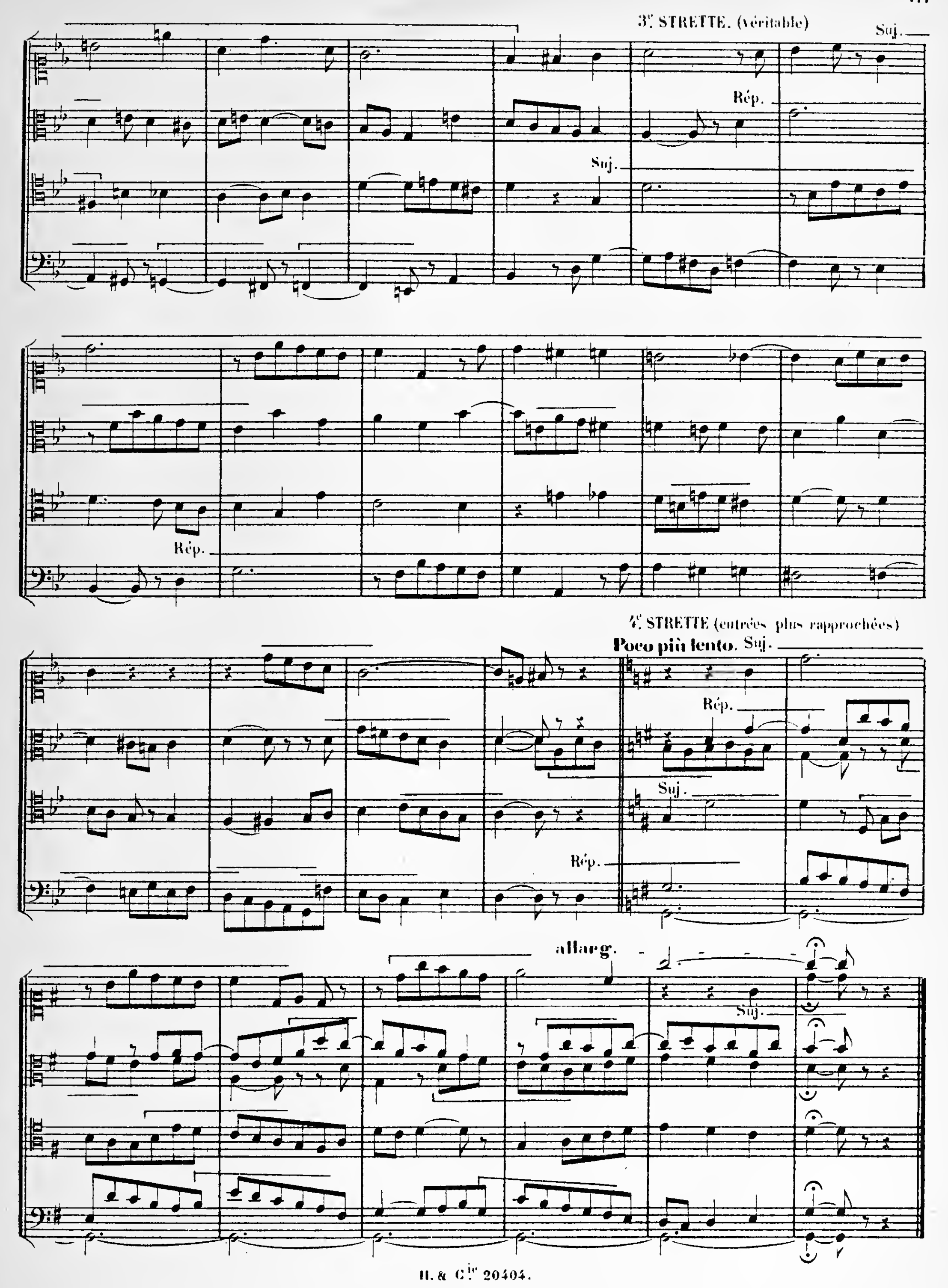
Stretto d'une Fugue du ton à 4 parties et 1 Contre-sujet.




2e STRETTE (commençant par la Réponse)
3e STRETTE (avec la tête du C.S.)
C.S.
Suj.
Rép.
C.S.
C.S.
4e STRETTE (véritable)
Rép.
Suj.
Frag.t du C.S.
allarg.
Frag.t du C.S.
Frag.t du C.S.
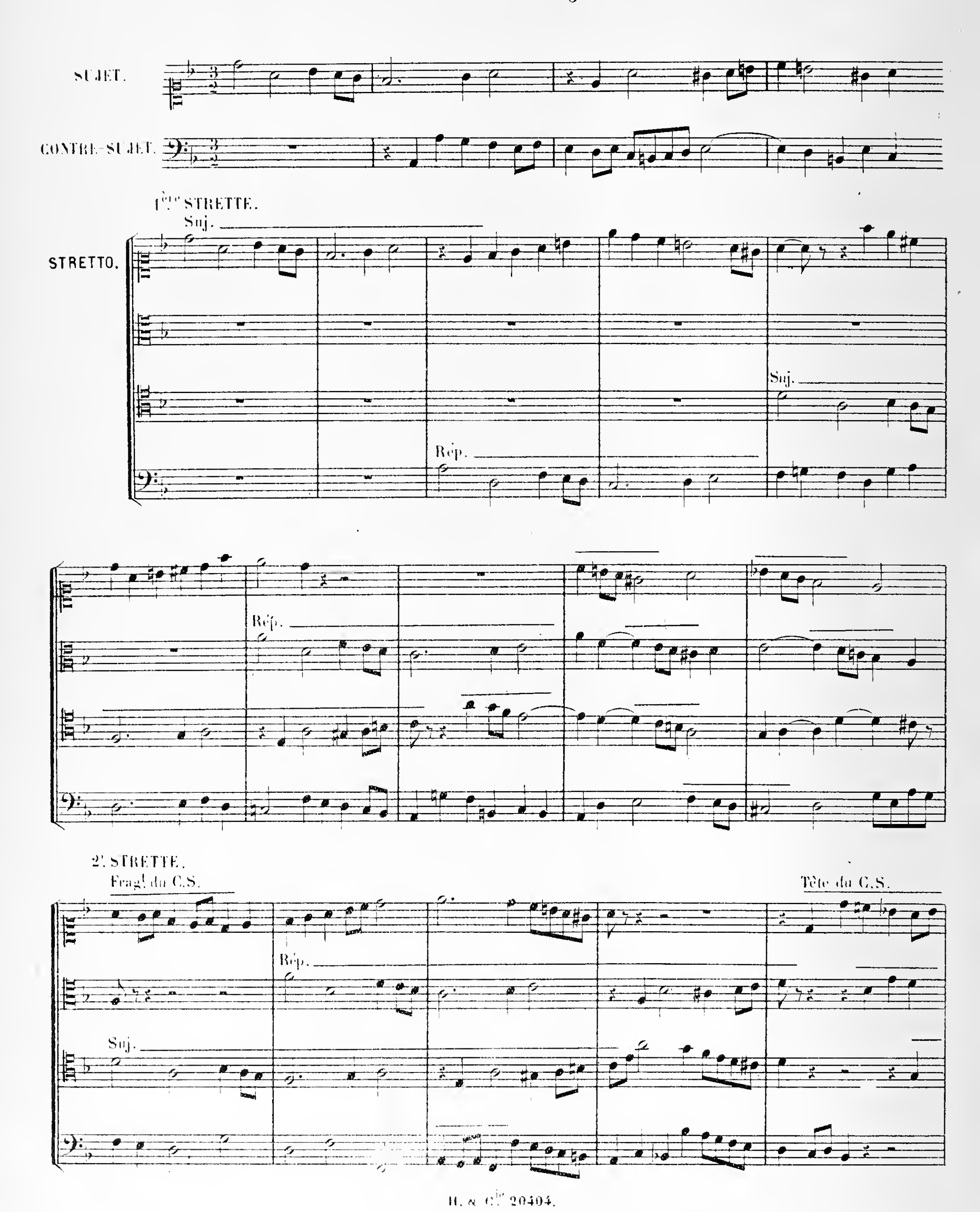
Stretto d'une Fugue du ton à 4 parties et 1 Contre-sujet.
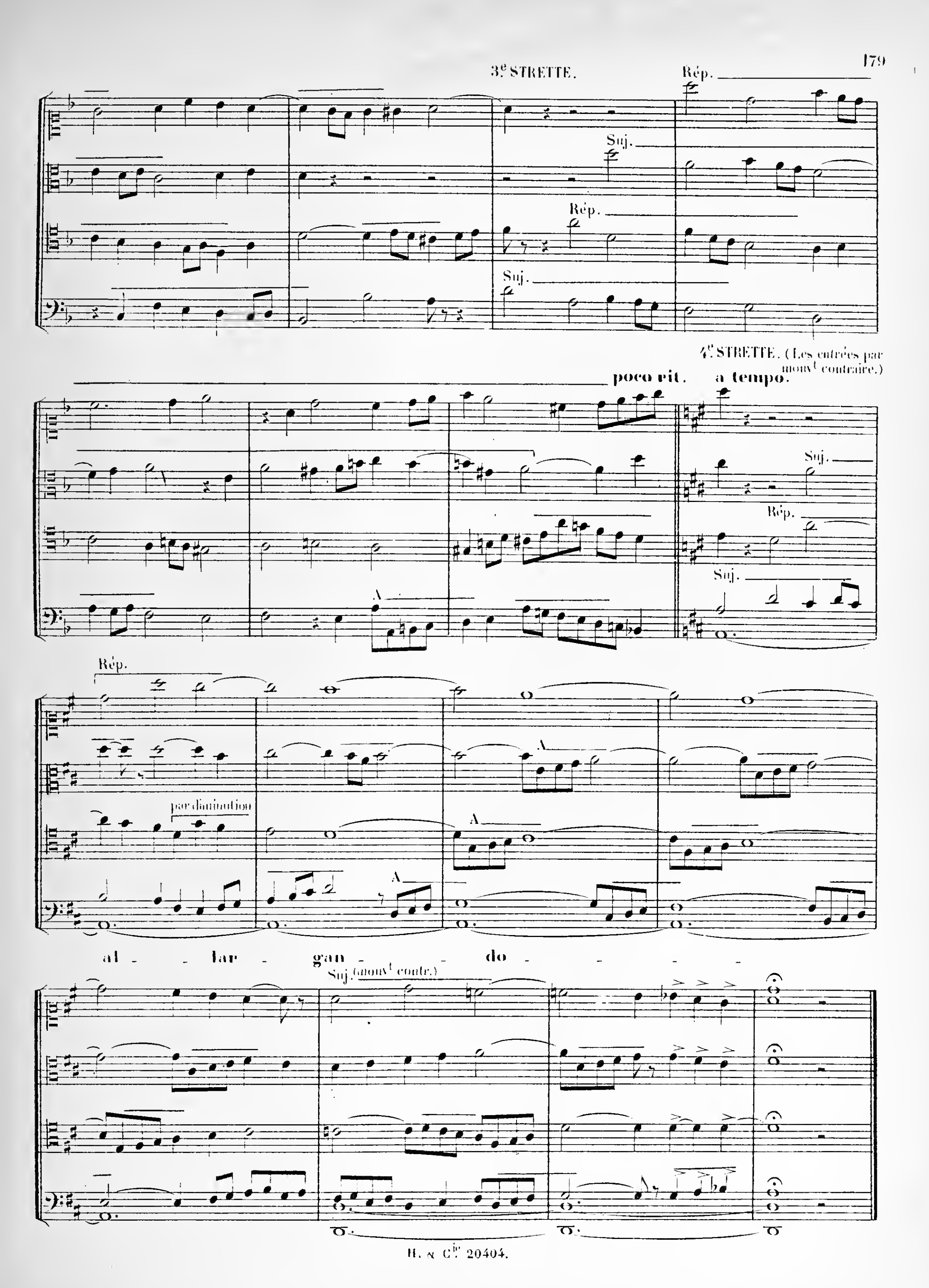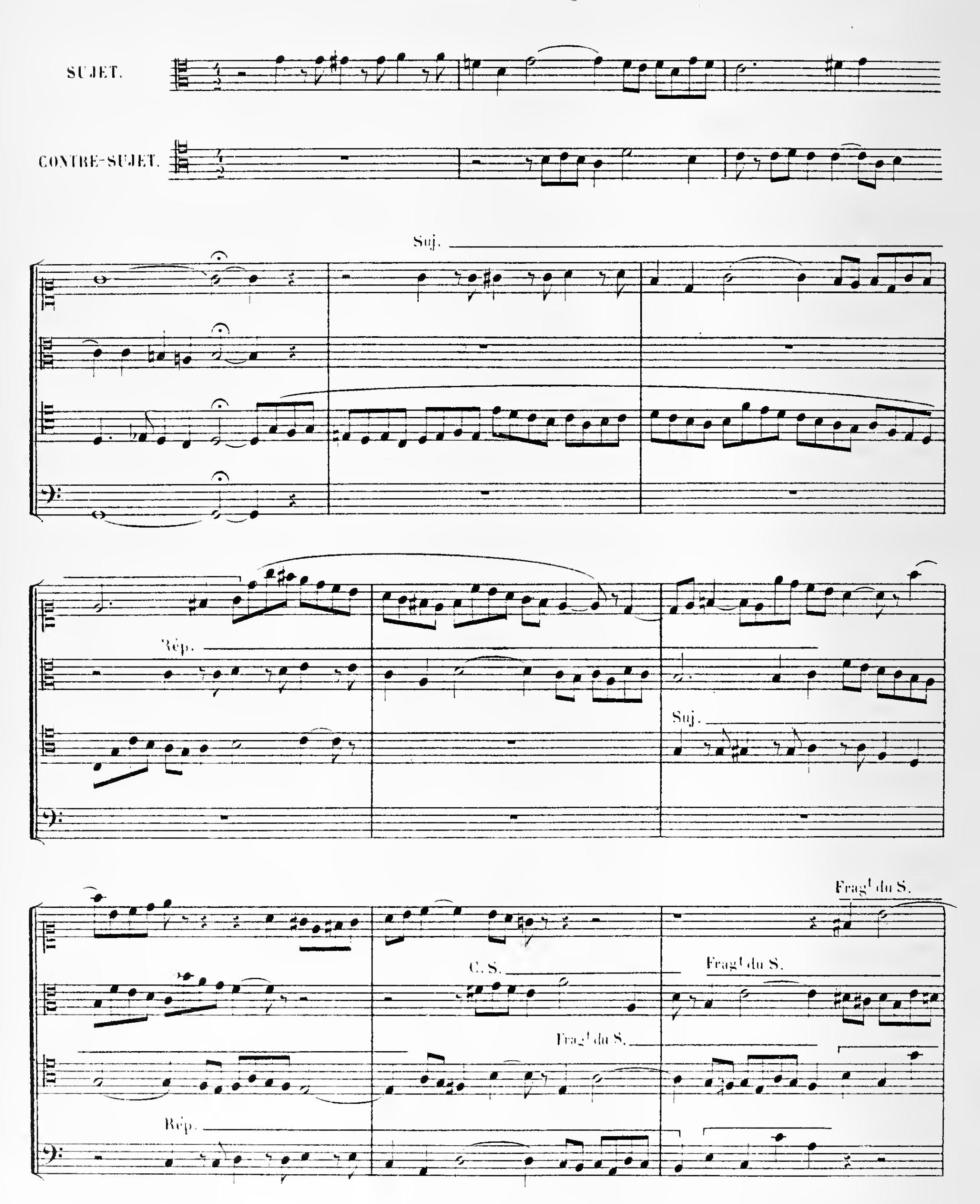




3e STRETTE. (véritable)
Suj.
Rép.
Suj.
Rép.
4e STRETTE (entrées plus rapprochées)
Poco più lento.
Suj.
Rép.
Suj.
Rép.
allarg.
Suj.
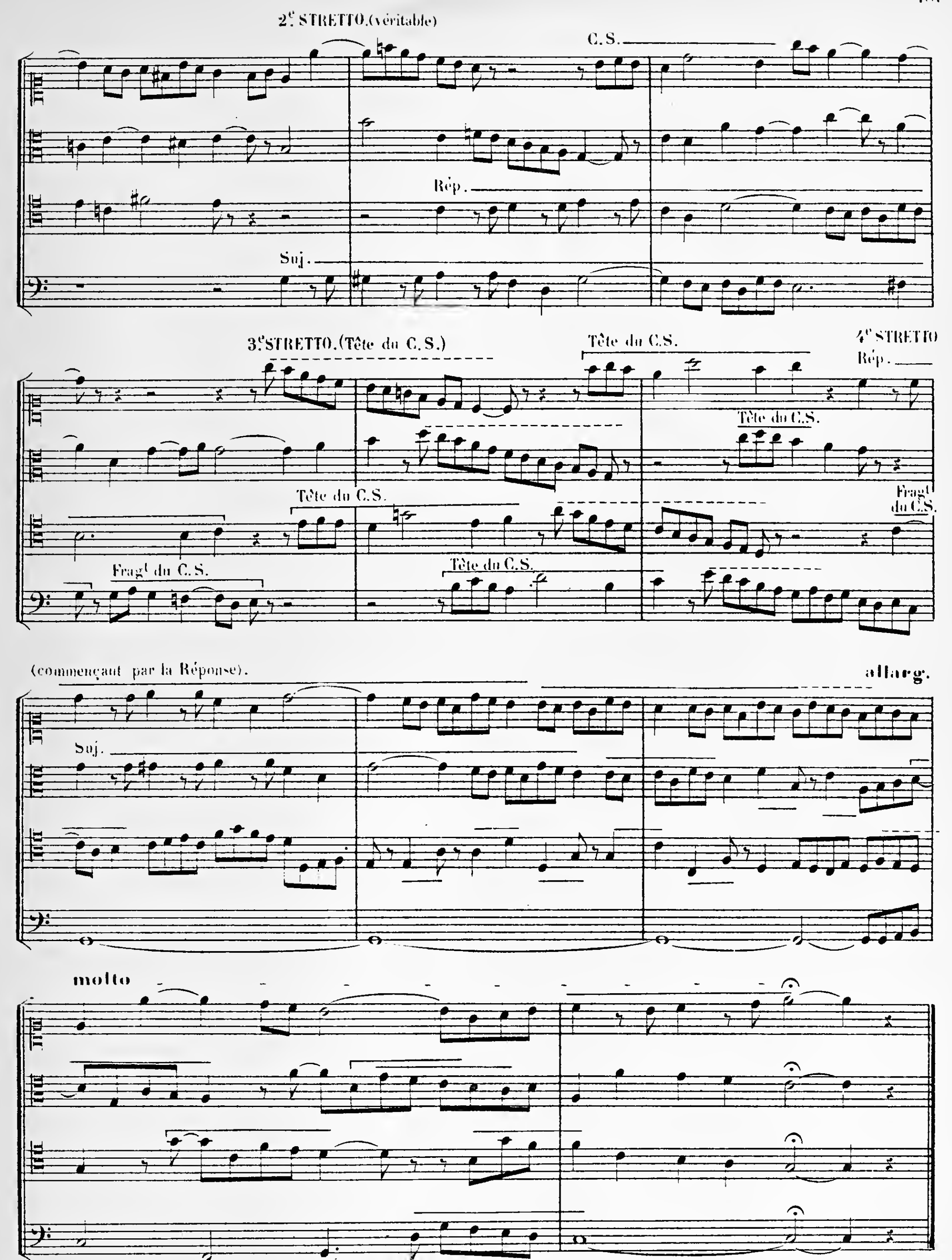
Stretto d'une Fugue du ton à 4 parties et 1 Contre-sujet.




3e STRETTE.
Rép.
Suj.
Rép.
Suj.
poco rit.
a tempo.
4e STRETTE. (Les entrées par mouvt contraire.)
Suj.
Rép.
Suj.
A
Rép.
par diminution
A
A
A
al - lar - gan - do
Suj. (mouvt contr.)
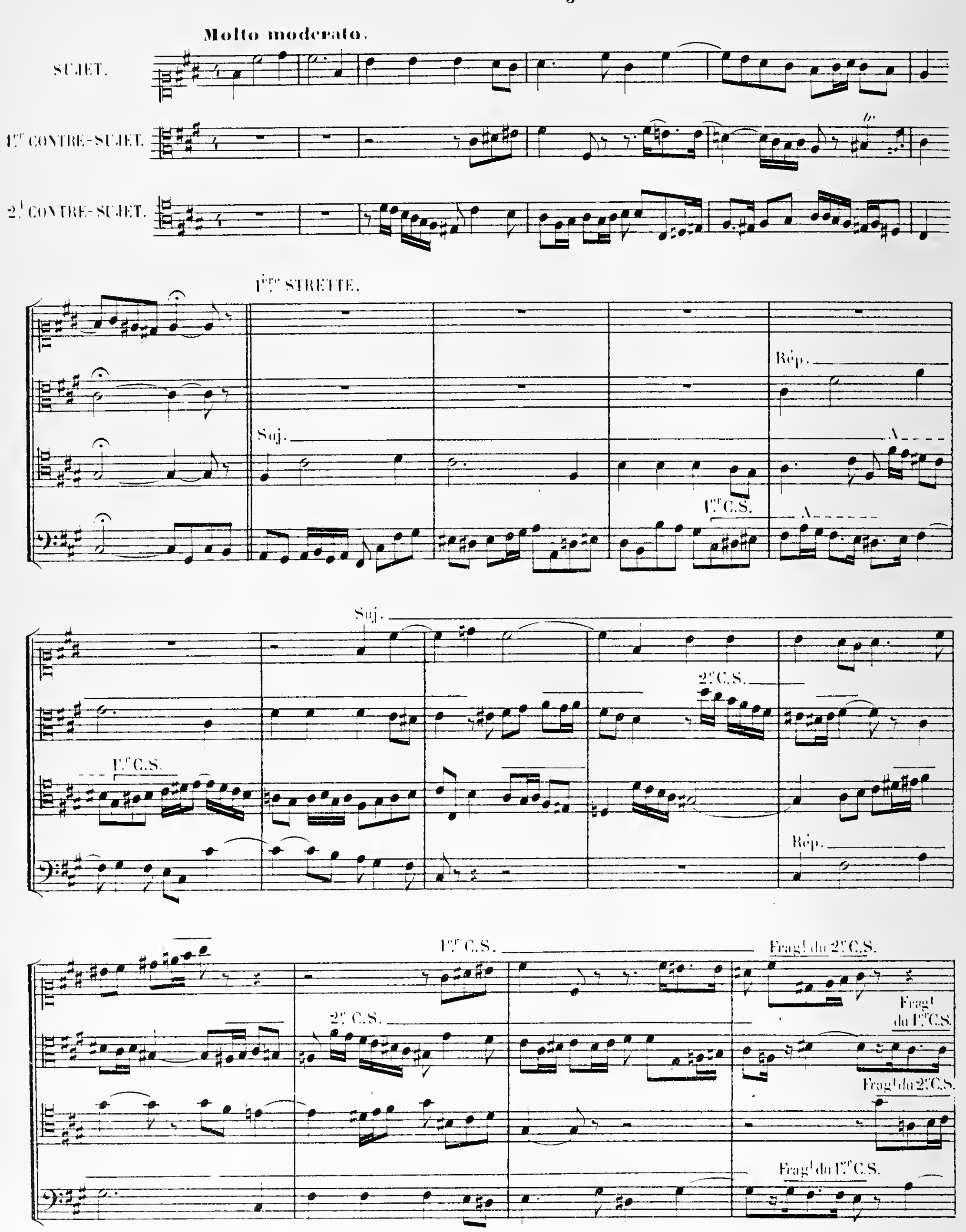
Stretto d'une Fugue du ton à 4 parties et 1 Contre-sujet.





2e STRETTO.(véritable)
C.S.
Rép.
Suj.
3e STRETTO.(Tête du C.S.)
Tête du C.S.
4e STRETTO
Rép.
Tête du C.S.
Tête du C.S.
Fragt du C.S.
Tête du C.S.
Fragt du C.S.
(commençant par la Réponse).
allarg.
Suj.
molto

Stretto d'une Fugue du ton à 4 parties et 2 Contre-sujets.



2e STRETTE (commençant par la Réponse)

3e STRETTE. Tête du 2d C.S.

Suj.

Rép.

4e STRETTE (véritable)

Suj.

2e C.S.

1er C.S.

1er C.S.

Rép.

Fragt du 2e C.S.

2e C.S.

5e STRETTE. (entrées plus rapprochées.)

Suj. **allarg. molto.**

Rép.

Suj.

Rép.

Suj.

Rép.

J'ai réservé intentionnellement pour la fin un élément très facultatif: *Le Nouveau Sujet*. — Je parlerai également des *parties libres*, dont on a du reste déjà vu et apprécié l'emploi, et de la *Pédale supérieure* ou *intérieure*.

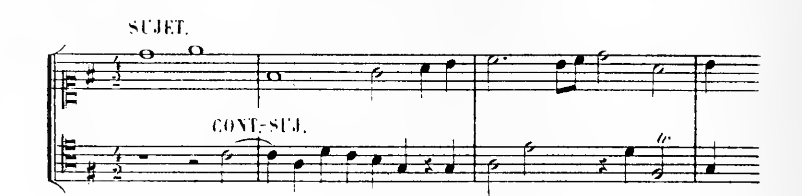
Le Nouveau Sujet.
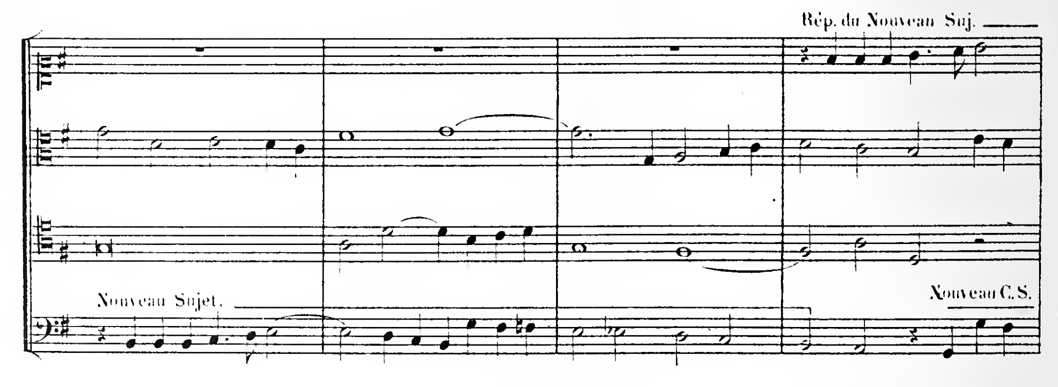
Quand on veut donner à la Fugue un intérêt plus varié, plus fantaisiste, ou quand le sujet se prête insuffisamment aux développements nécessaires, on peut alors faire intervenir un nouveau thème, dont le rôle est de servir à enrichir les combinaisons futures.
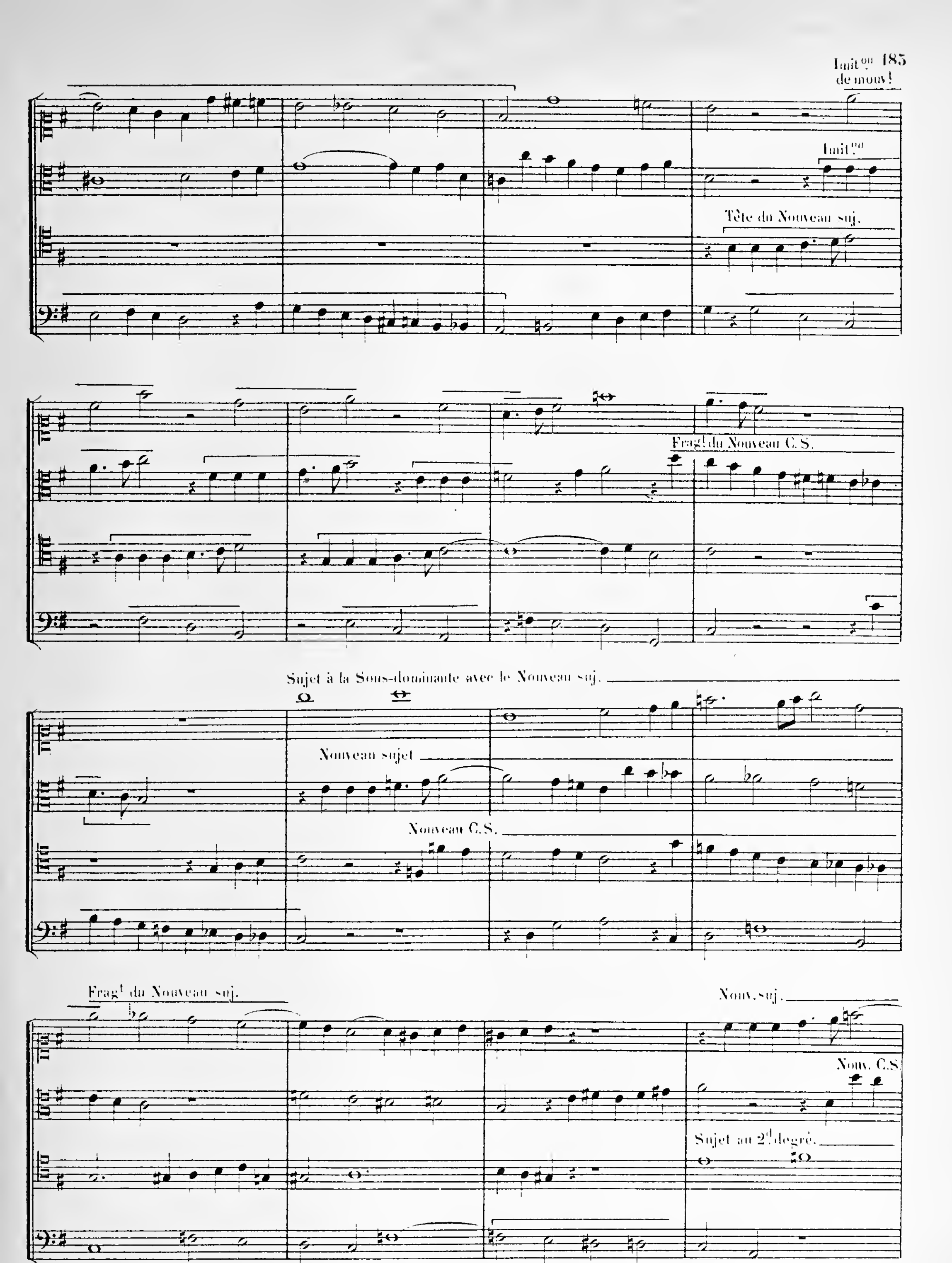
Ce nouveau thème prend le nom de: *Nouveau sujet*. Il doit avoir un contour différent du premier, être accompagné d'un Contre-sujet, le tout se prêtant à des développements de nature à se combiner avec les éléments du 1er Sujet et quelquefois du 1er Contre-Sujet. Ce Nouveau Sujet fait son apparition ordinairement après le Sujet au relatif mineur ou majeur, ou bien il prend la place de la dernière émission du Sujet avant le Stretto.

En tout cas il doit reparaître dans le Stretto et se mélanger activement aux différents épisodes dont celui-ci est composé.
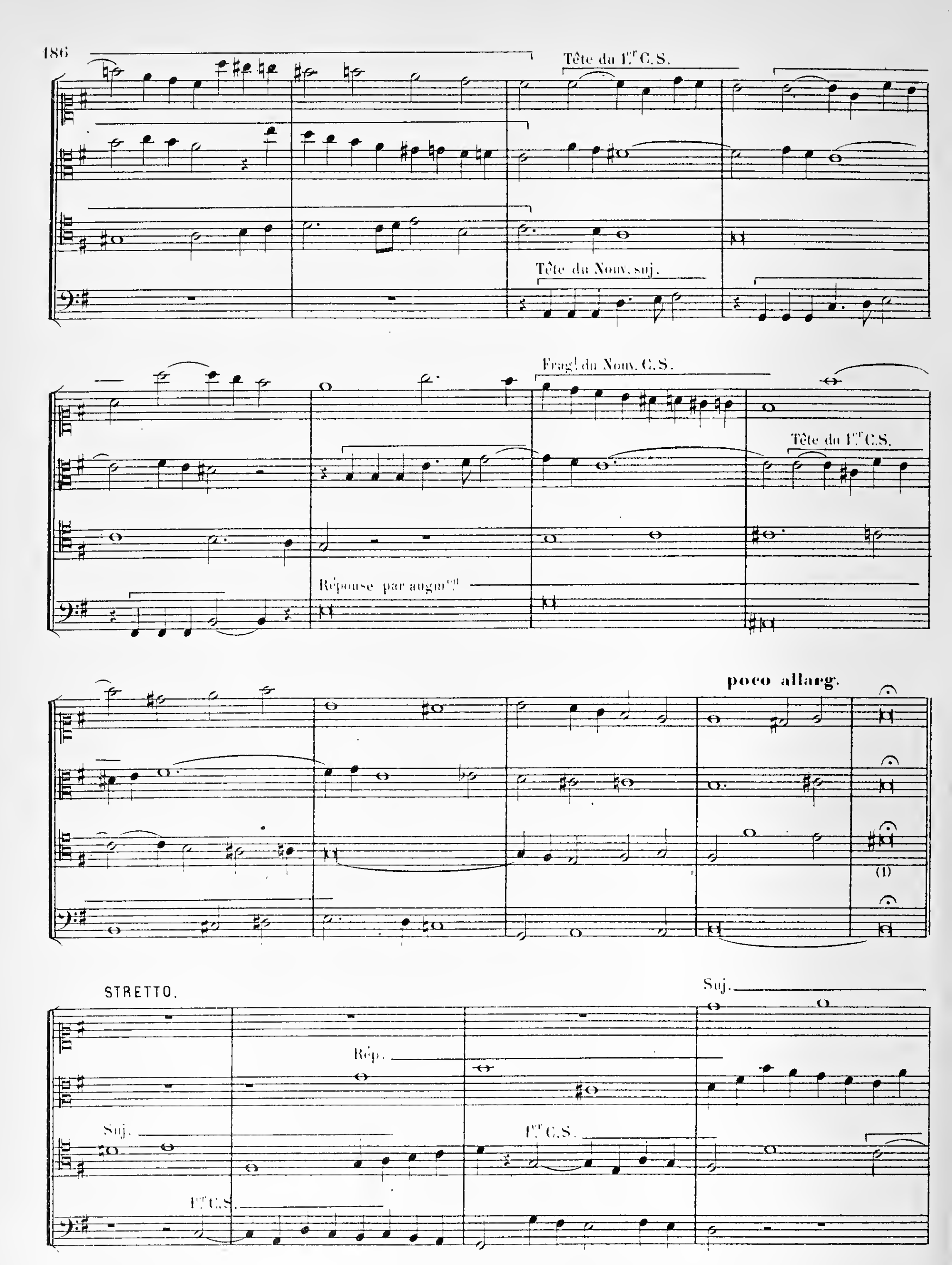
L'exemple suivant suffira pour montrer le parti qu'on peut tirer de ce nouvel élément. Je prends la Fugue à l'entrée même du Nouveau Sujet, après le relatif mineur, en exposant pourtant tout d'abord le Sujet et le Contre-Sujet, afin de pouvoir se rendre compte du mélange des différents thèmes.
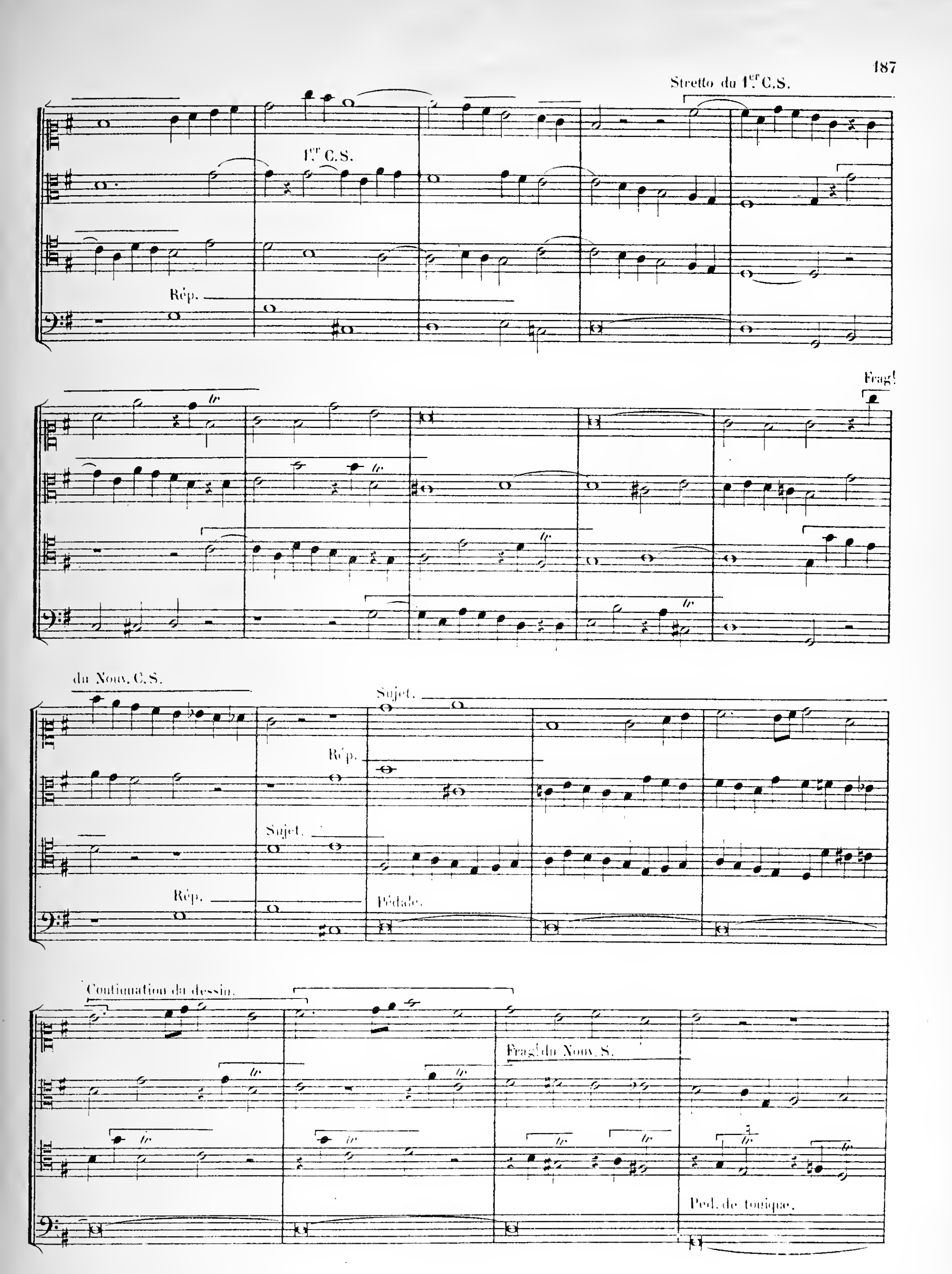




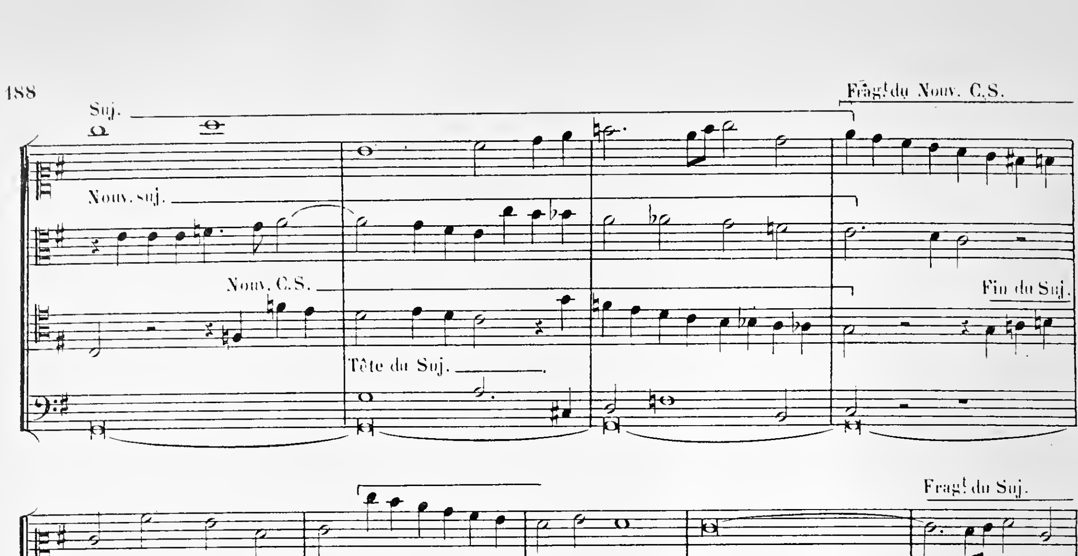


Imit.on de mouv.t
Imit.on
Tête du Nouveau suj.
Frag.t du Nouveau C.S.
Sujet à la Sous-dominante avec le Nouveau suj.
Nouveau sujet
Nouveau C.S.
Frag.t du Nouveau suj.
Nouv. suj.
Nouv. C.S.
Sujet au 2.d degré.
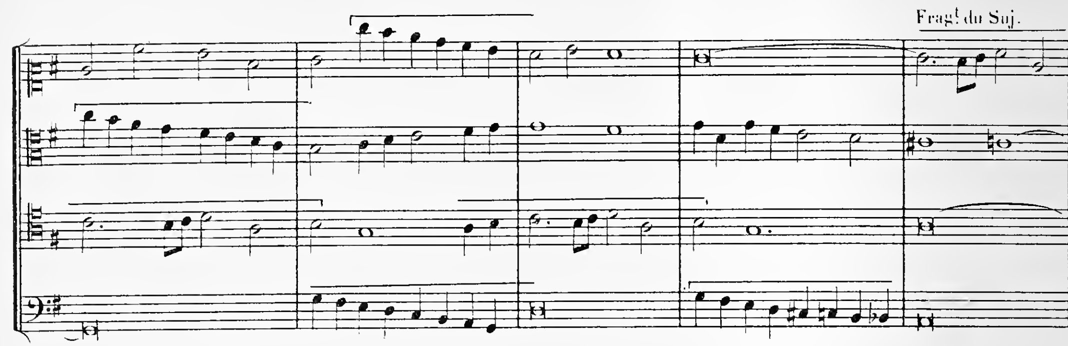


(1) Quelquefois, dans une Fugue majeure, le repos avant le Stretto se fait sur la dominante du relatif mineur.
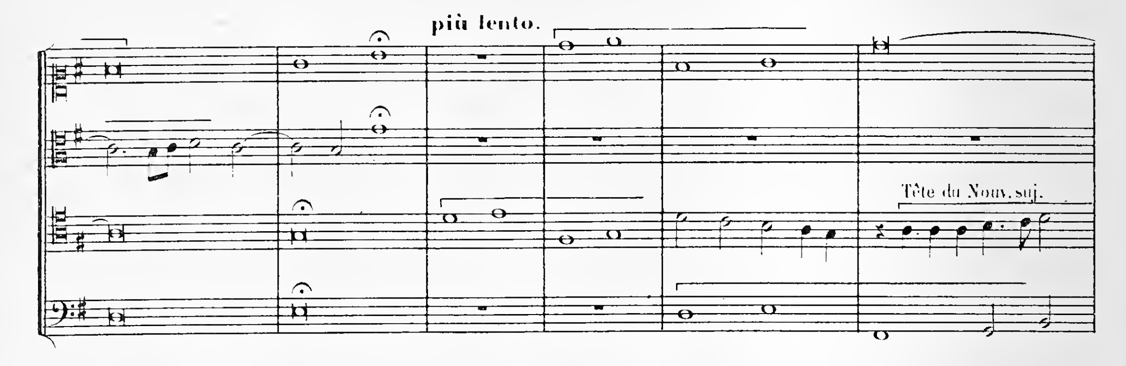

Stretto du 1er C.S.
1er C.S.
Rép.
Frag!
du Nouv. C.S.
Sujet.
Rép.
Sujet.
Rép.
Pédale.
Continuation du dessin.
Frag! du Nouv. S.
Ped. de tonique.
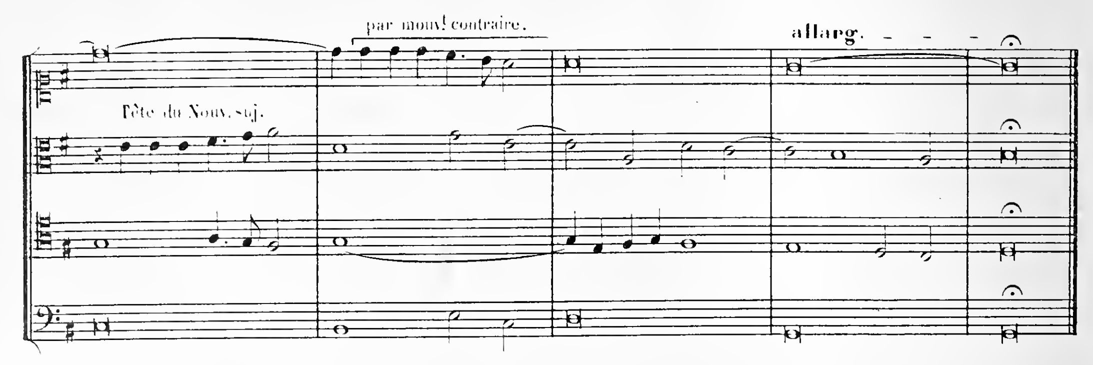


Suj.
Frag.t du Nouv. C.S.
Nouv. suj.
Nouv. C.S.
Fin du Suj.
Tête du Suj.



Frag.t du Suj.



più lento.
Tête du Nouv. suj.



par mouv.t contraire.
allarg.
Tête du Nouv. suj.

Les parties libres.
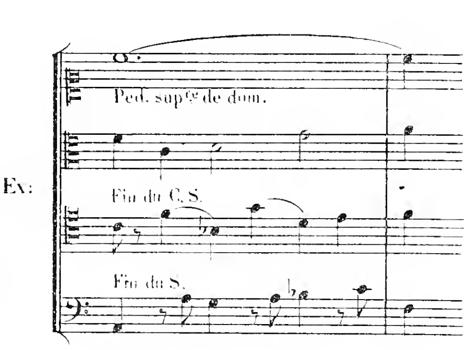
Les parties libres sont de deux sortes: celles dont la physionomie est suffisamment caractérisée pour pouvoir servir à des développements (on l'a déja vu dans les exemples précédents), et celles dont le rôle modeste, mais utile, se borne à celui de parties de remplissage, destinées à compléter l'harmonie.

Il n'y a pas autre chose à en dire, sinon à en conseiller l'emploi judicieux.

La Pédale supérieure ou intérieure.

Il peut y avoir, pour une *très courte durée*, des Pédales supérieures ou intérieures. Elles se font toujours sur la dominante ou la tonique du ton dans lequel on est au moment où elles se produisent, et ne doivent être étrangères aux accords que d'une façon très passagère.

Ex:



Voir l'exposition à 4 parties N° 10, donnée comme ex., page 143.

Péd. sup. de ton.
Imitation du dessin chrom.
Entrée en diminution.
Dessin du Suj.
etc.

Canon avec le dessin chrom. du C. S.
Péd. inf. de dom.
etc.

Je ne saurai trop recommander de n'user qu'avec une extrême sobriété de ce procédé, que je ne signale ici, qu'à titre de curiosité.

Il ne reste plus, pour compléter l'instruction de l'élève, qu'à mettre sous ses yeux des Fugues de divers caractères à 2, 3 et 4 voix.

La Fugue à 4 voix représentant le type le plus intéressant et de l'emploi le plus fréquent, se trouve ici en plus grand nombre.

Ensuite une à 5, une à 6, une à 7 et une à 8 voix montreront la manière de disposer, de conduire et de développer la composition avec un plus grand nombre de parties.

Enfin plusieurs Fugues d'élèves, ayant remporté le 1er prix au Conservatoire, compléteront ce volume. Elles feront voir à peu près le niveau qu'il faut atteindre pour mériter cette récompense.

Puisse le présent travail aider les élèves studieux dans cette étude difficile et quelquefois aride. C'est mon désir et ce serait ma joie._ Qu'ils ne se rebutent pas; ils trouveront certainement une large et artistique compensation à leurs efforts, et *leurs œuvres futures se ressentiront de la maîtrise qu'ils auront acquise.*
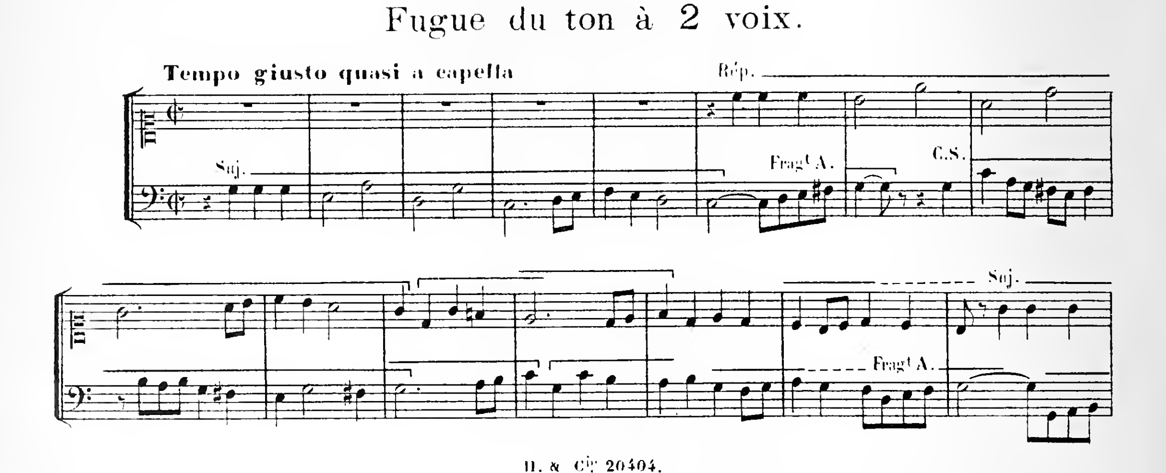
Remarque sur la Fugue à 2 et à 3 Parties.
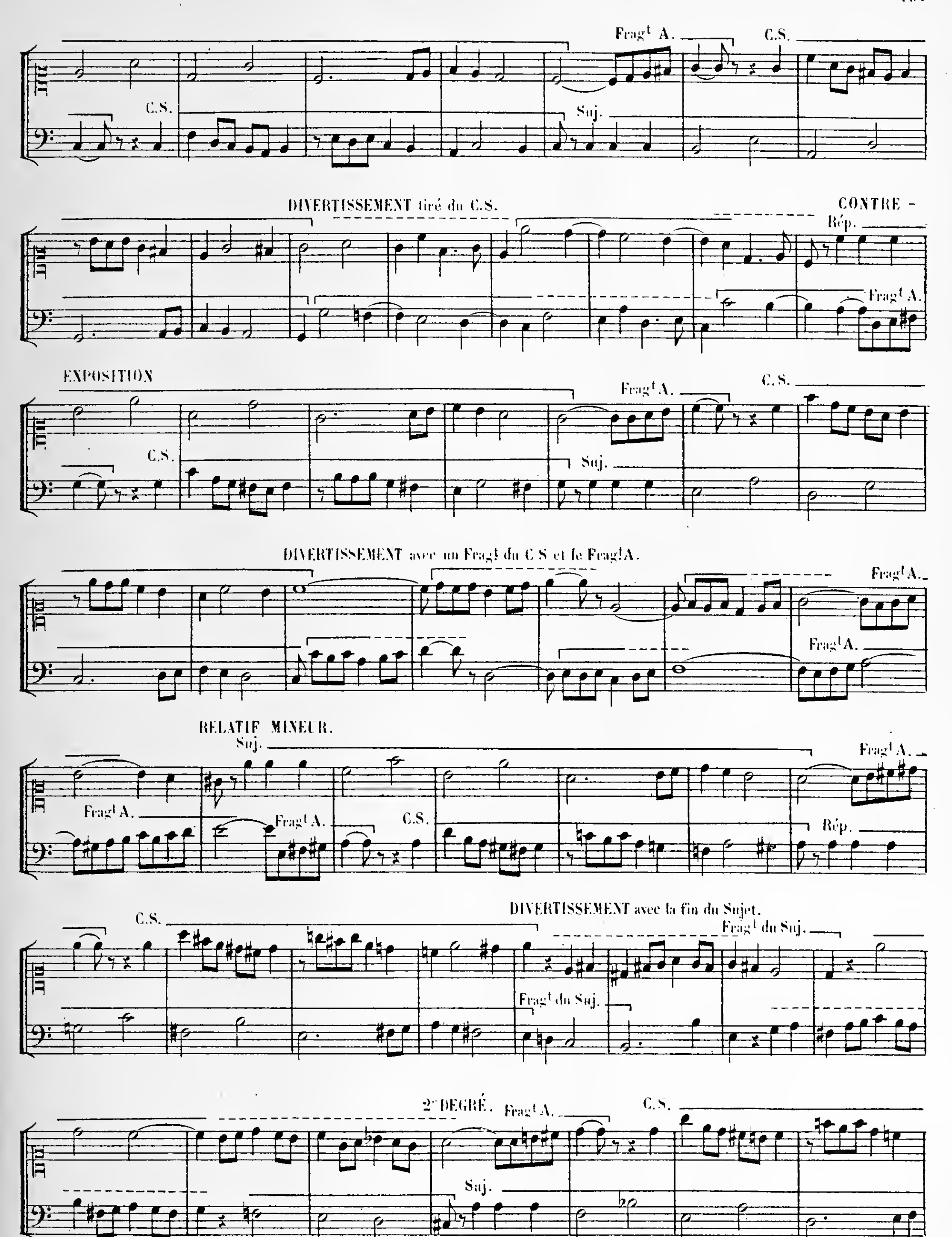
La Fugue à 2 et à 3 parties doit avoir la même ordonnance générale que celle à 4 parties; mais offrant moins de ressources, elle diffère forcément dans certains détails._ Par exemple, en raison du peu de diversité qu'il est possible d'apporter dans les divertissements, la Contre Exposition y est plus souvent usitée, devenant elle-même un élément de variété. D'autre part on lui donne généralement une extension moins développée, les divers artifices dont elle se compose ne pouvant présenter le même intérêt que dans la Fugue à 4 parties.

Au contraire de ce qui se pratique dans celle-ci, il n'y a jamais de Pédale dans la Fugue à 2 parties, et assez rarement dans celle à trois, l'harmonie étant alors réduite à deux voix.
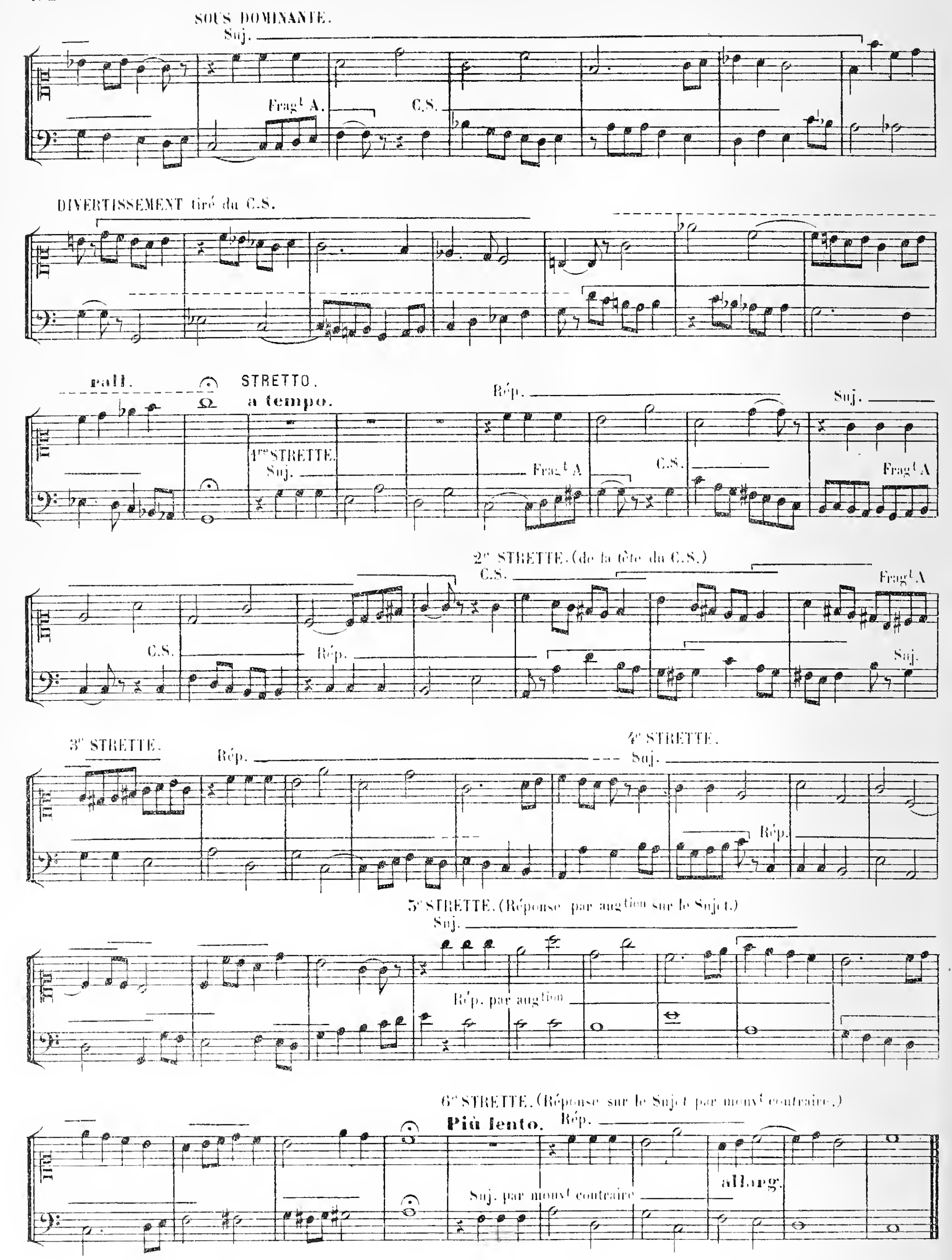
Ce sont du reste les seules différences à signaler, mais il était utile de les constater.

Fugue du ton à 2 voix.
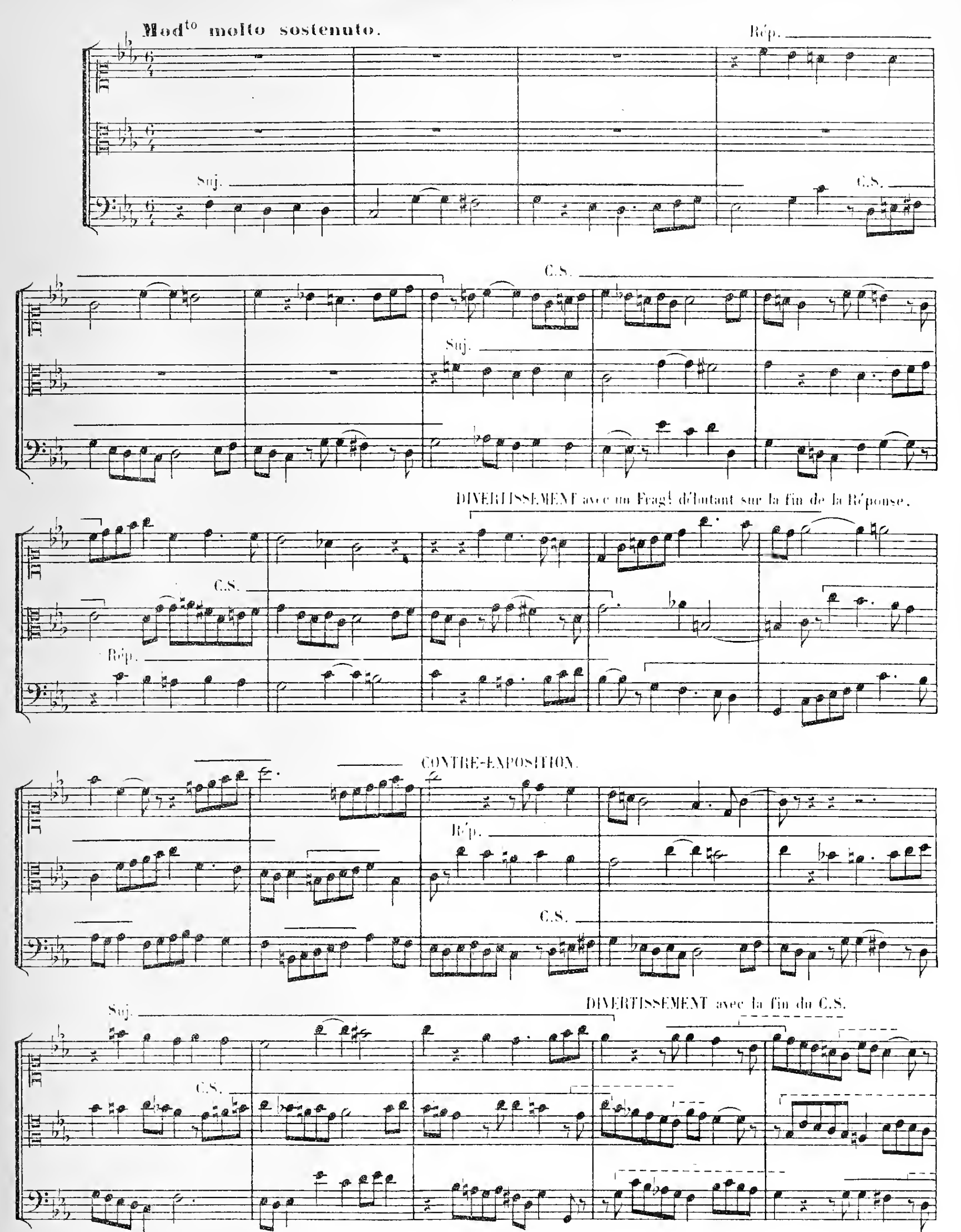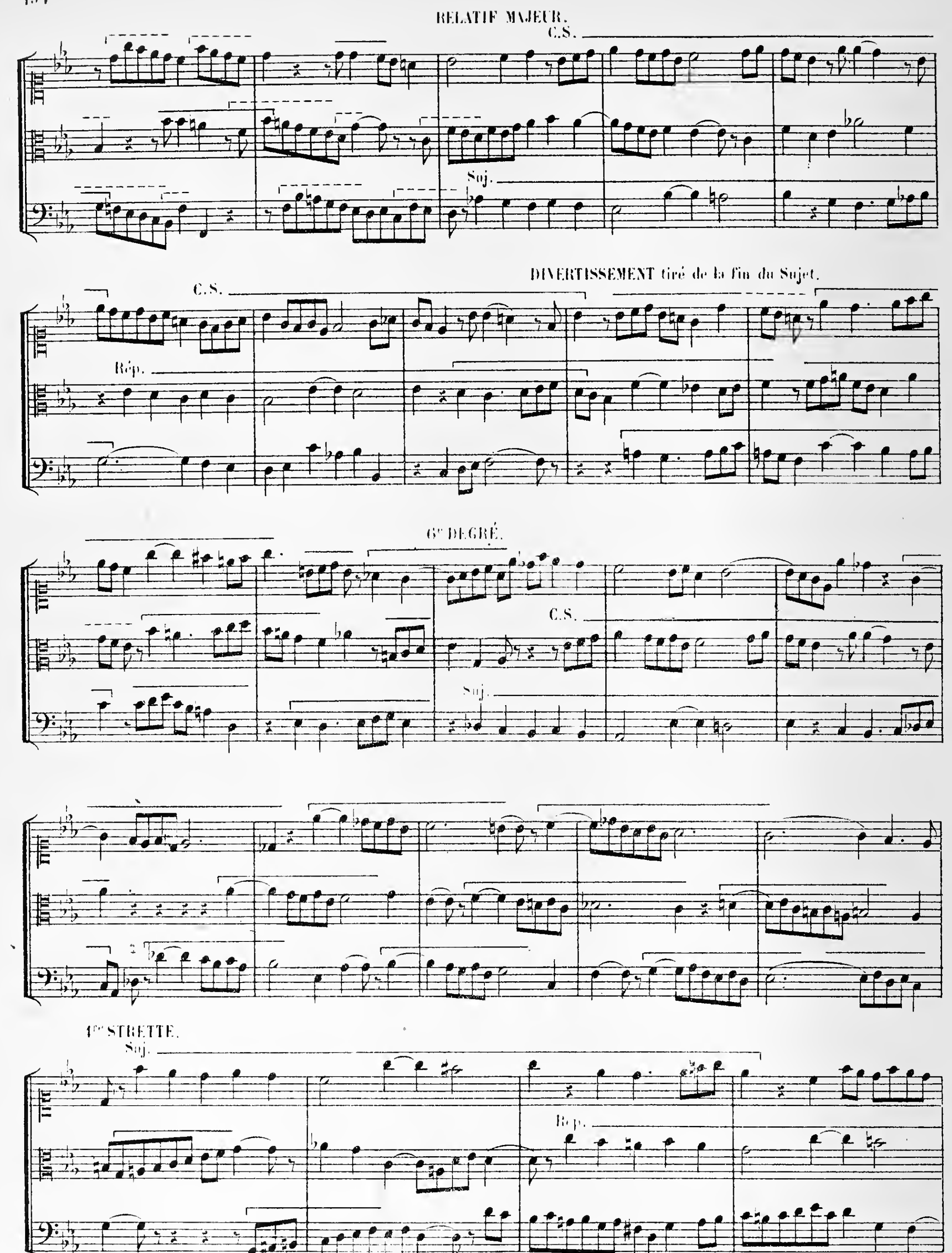




Fragt A.
C.S.
C.S.
Suj.
DIVERTISSEMENT tiré du C.S.
CONTRE -
Rép.
Fragt A.
EXPOSITION
Fragt A.
C.S.
C.S.
Suj.
DIVERTISSEMENT avec un Fragt du C.S. et le Fragt A.
Fragt A.
Fragt A.
RELATIF MINEUR.
Suj.
Fragt A.
Fragt A.
Fragt A.
C.S.
Rép.
C.S.
DIVERTISSEMENT avec la fin du Sujet.
Fragt du Suj.
Fragt du Suj.
2e DEGRÉ.
Fragt A.
C.S.
Suj.
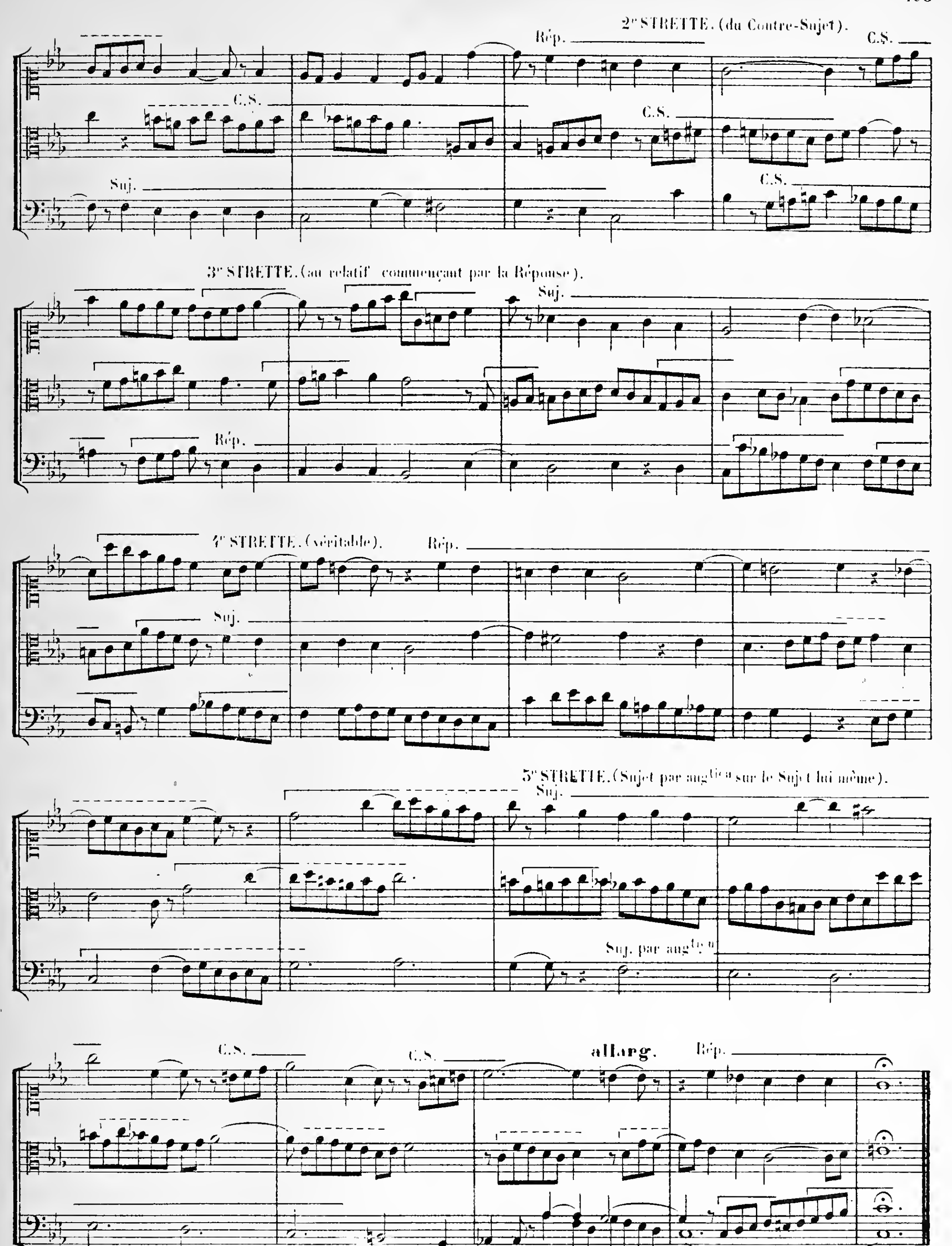

SOUS DOMINANTE.
Suj.
Fragt A.
C.S.
DIVERTISSEMENT tiré du C.S.
rall.
STRETTO.
a tempo.
Rép.
Suj.
1re STRETTE.
Suj.
Fragt A
C.S.
Fragt A
2e STRETTE. (de la tête du C.S.)
C.S.
Fragt A
C.S.
Rép.
Suj.
3e STRETTE.
Rép.
4e STRETTE.
Suj.
Rép.
5e STRETTE. (Réponse par augtion sur le Sujet.)
Suj.
Rép. par augtion
6e STRETTE. (Réponse sur le Sujet par mouvt contraire.)
Più lento.
Rép.
allarg.
Suj. par mouvt contraire

Fugue du ton à 3 voix
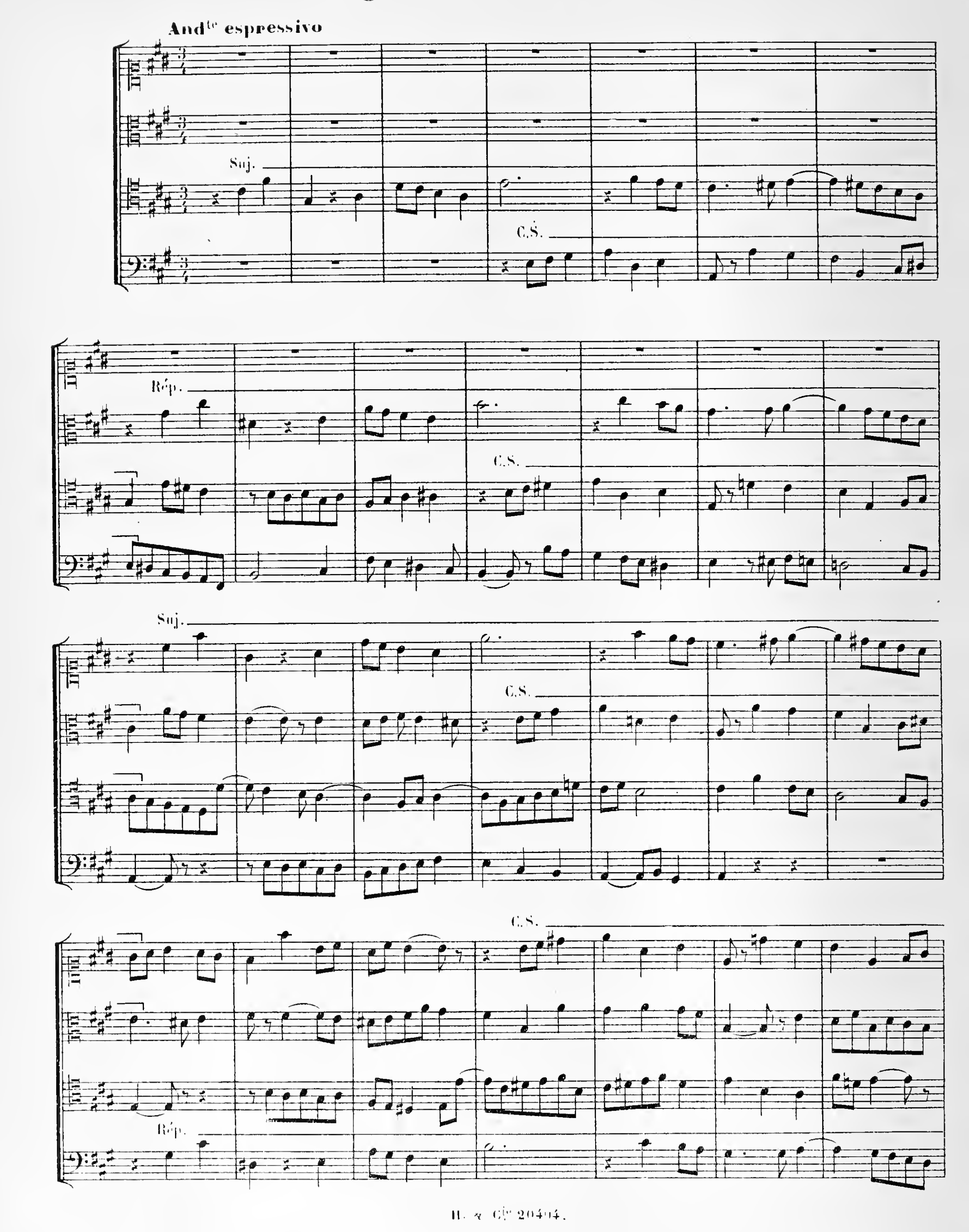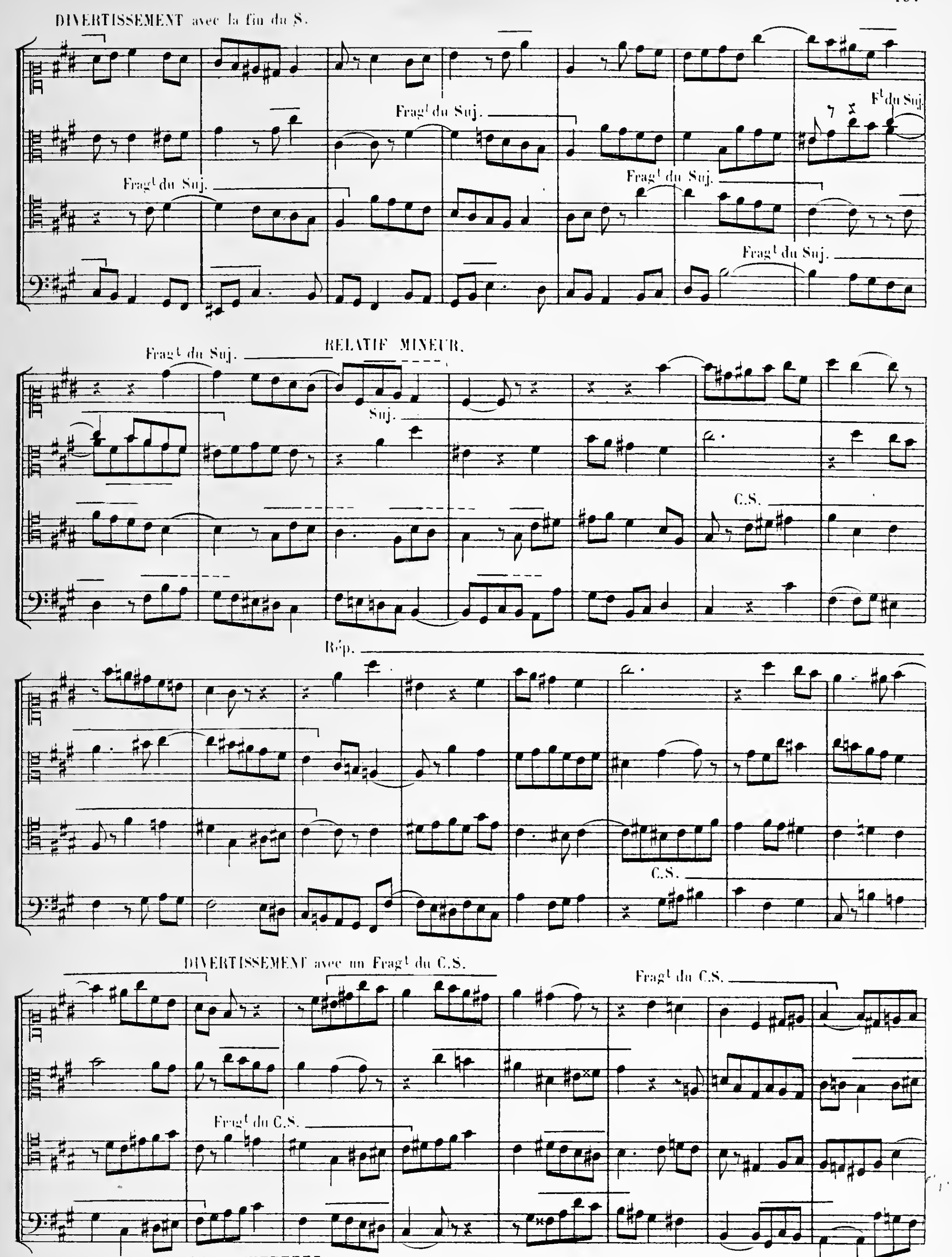




RELATIF MAJEUR.
C.S.
Suj.
DIVERTISSEMENT tiré de la fin du Sujet.
C.S.
Rép.
6e DEGRÉ.
C.S.
Suj.
1re STRETTE.
Suj.
Rép.
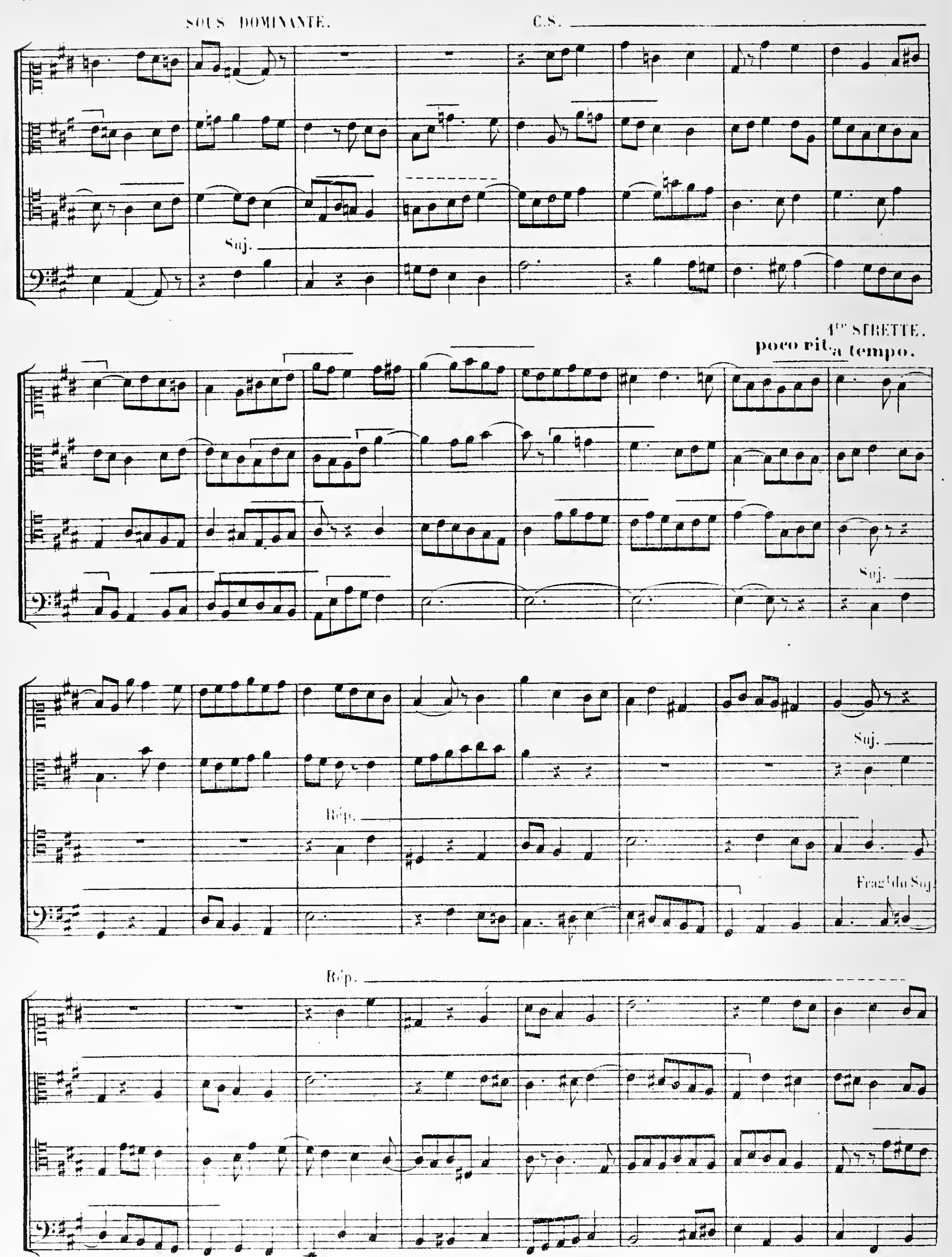

2e STRETTE. (du Contre-Sujet).
Rép.
C.S.
C.S.
C.S.
Suj.
C.S.
3e STRETTE. (au relatif commençant par la Réponse).
Suj.
Rép.
4e STRETTE. (véritable).
Rép.
Suj.
5e STRETTE. (Sujet par ang^tion sur le Sujet lui même).
Suj.
Suj. par ang^tion
C.S.
C.S.
allarg.
Rép.
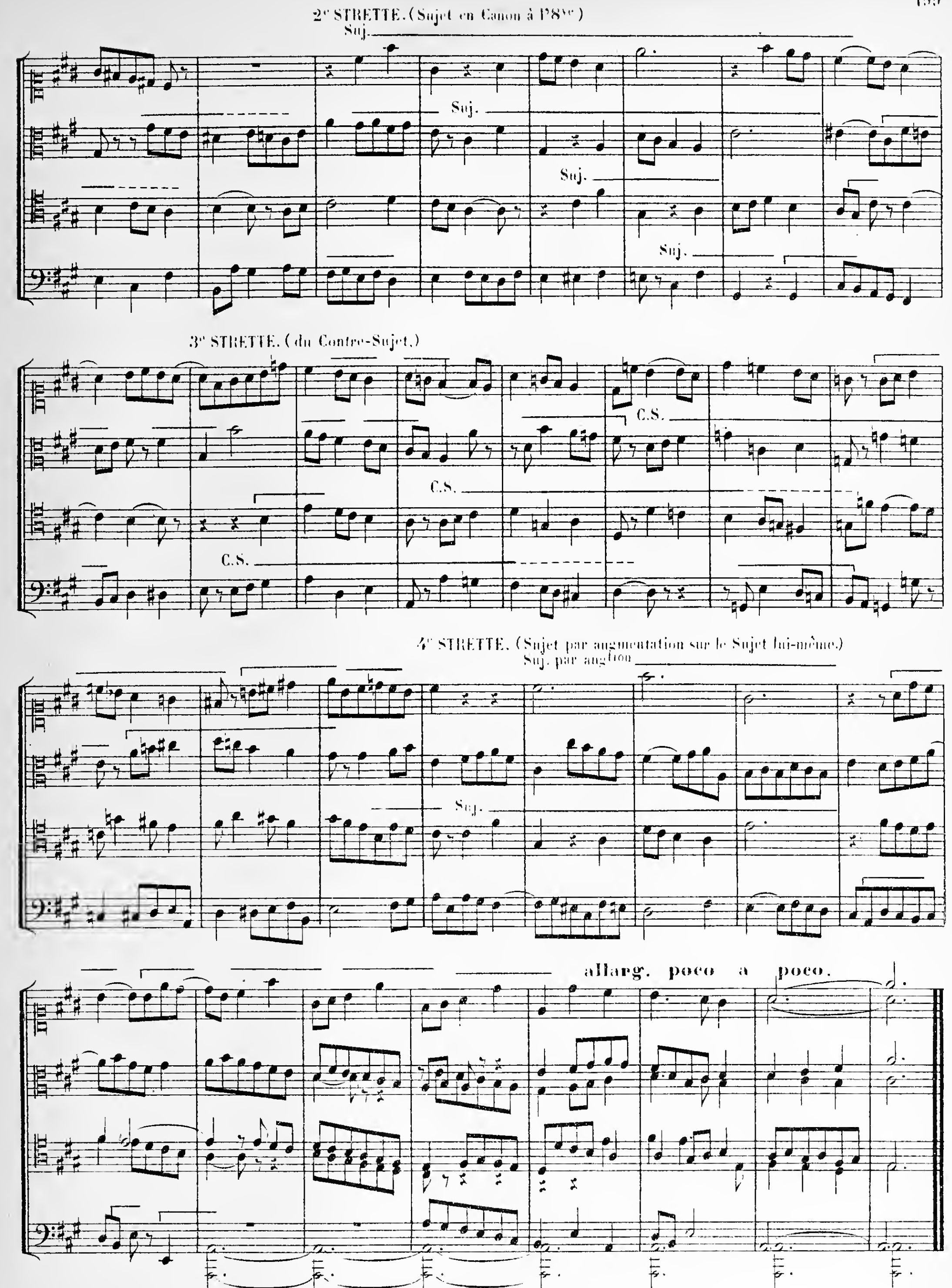
Fugue du ton à 4 voix.
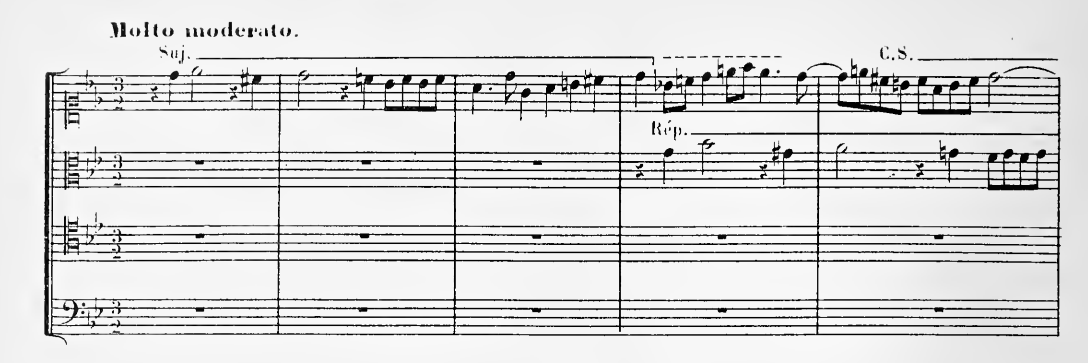




DIVERTISSEMENT avec la fin du S.
Fragt du Suj.
Fragt du Suj.
Fragt du Suj.
Ft du Suj.
Fragt du Suj.
Fragt du Suj.
RELATIF MINEUR.
Suj.
C.S.
Rép.
C.S.
DIVERTISSEMENT avec un Fragt du C.S.
Fragt du C.S.
Fragt du C.S.
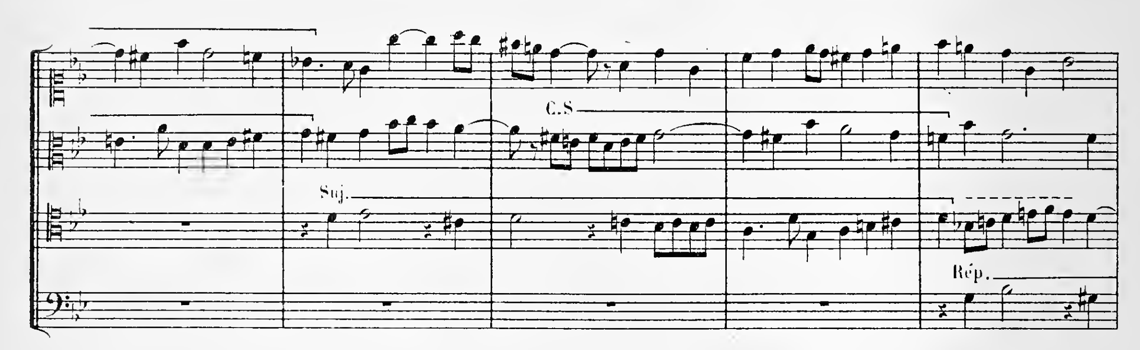

SOUS DOMINANTE.
C.S.
Suj.
4re STRETTE.
poco rit. a tempo.
Suj.
Suj.
Rép.
Fragt du Suj.
Rép.
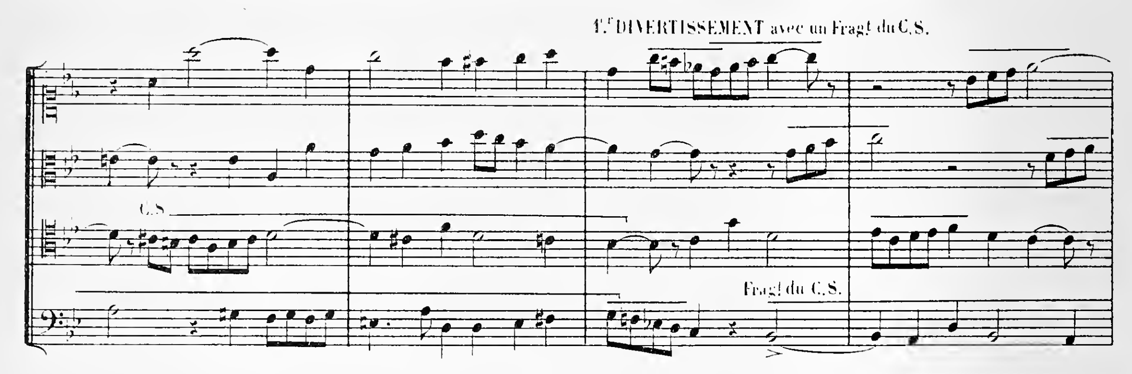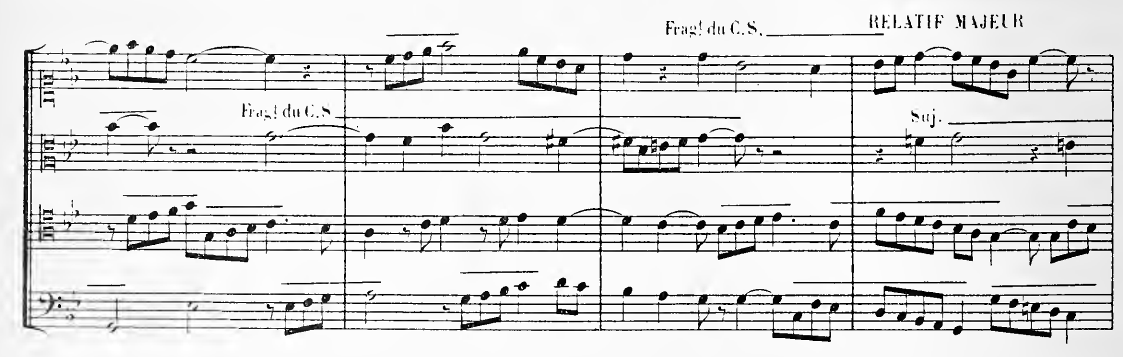


2e STRETTE. (Sujet en Canon à l'8ve)
Suj.
Suj.
Suj.
Suj.
3e STRETTE. (du Contre-Sujet.)
C.S.
C.S.
C.S.
4e STRETTE. (Sujet par augmentation sur le Sujet lui-même.)
Suj. par augtion
Suj.
allarg. poco a poco.
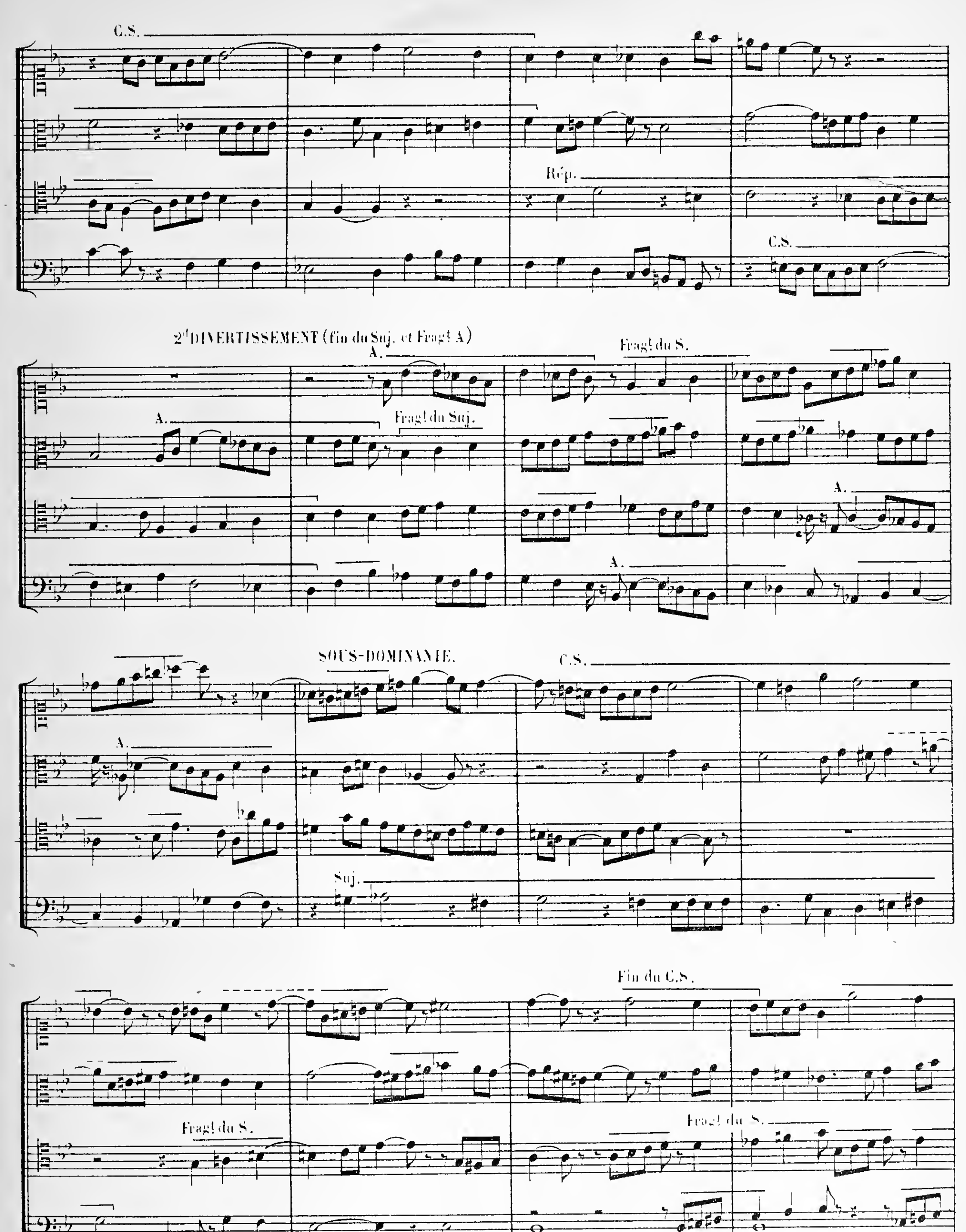
Fugue du ton à 4 voix



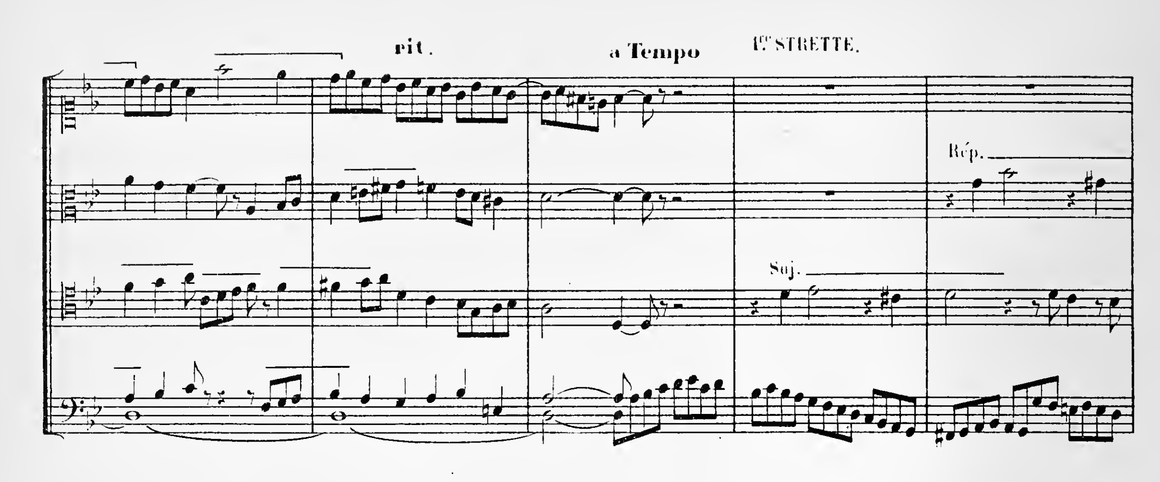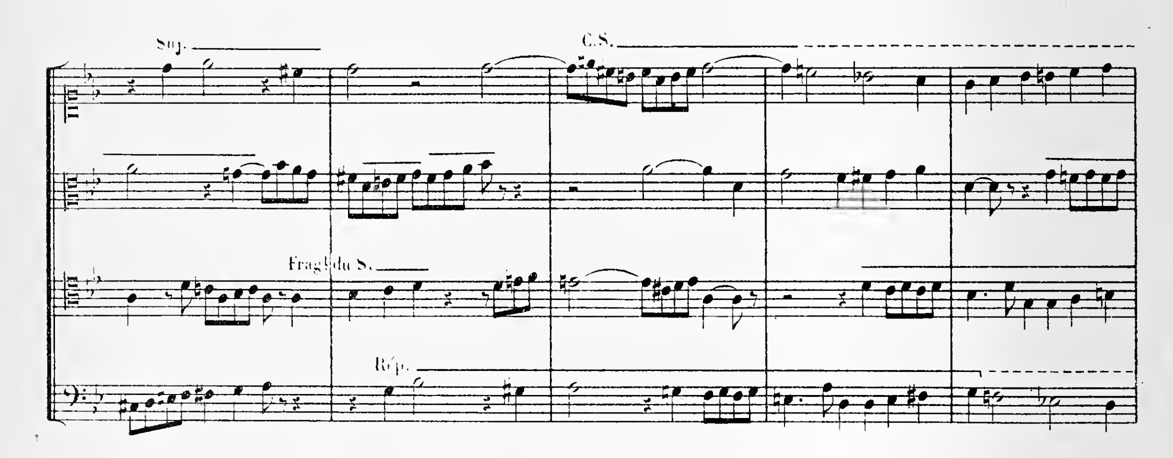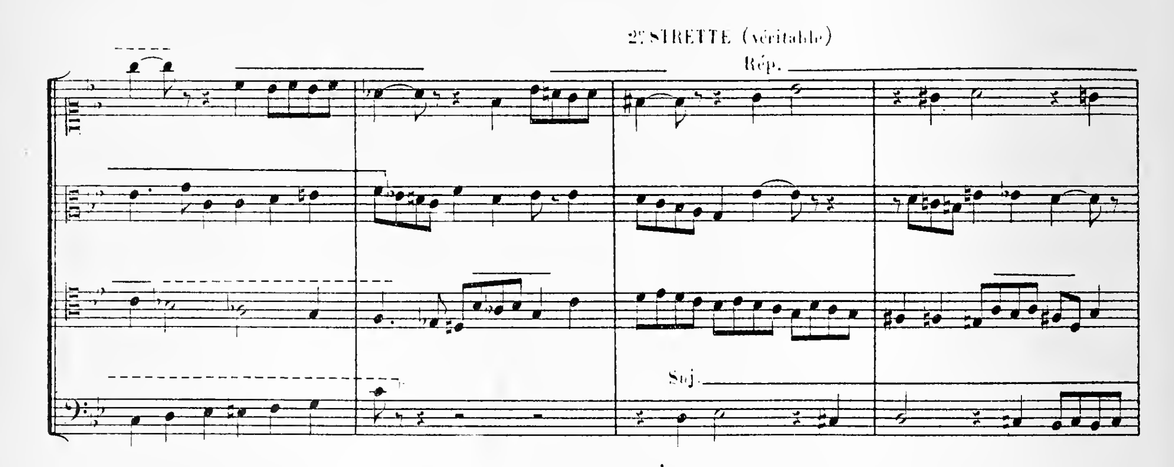






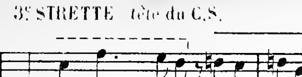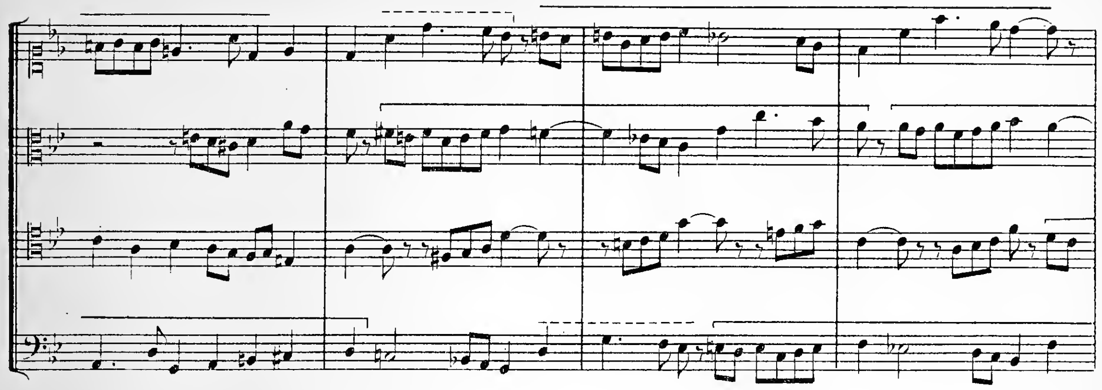


C.S.
Rép.
C.S.
2d DIVERTISSEMENT (fin du Suj. et Fragt A)
A.
Fragt du S.
A.
Fragt du Suj.
A.
A.
SOUS-DOMINANTE.
C.S.
A.
Suj.
Fin du C.S.
Fragt du S.
Fragt du S.


rit.
a Tempo
1re STRETTE.
Rép.
Suj.
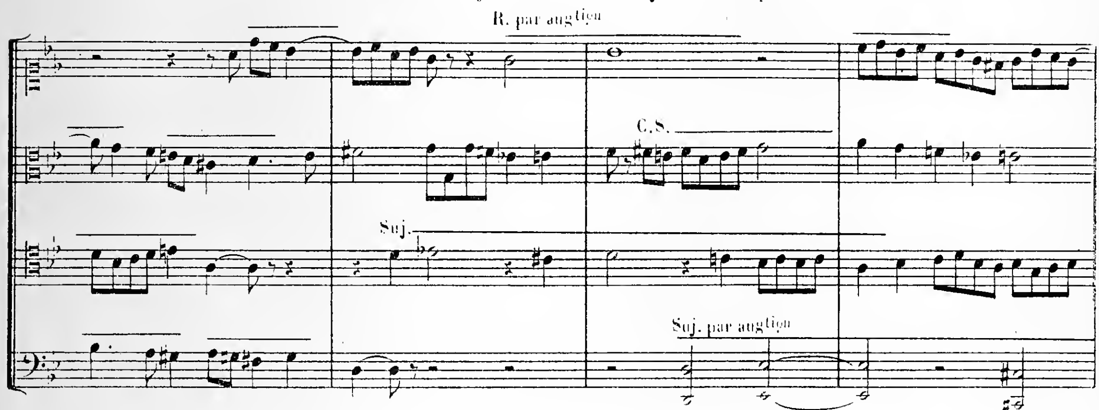

Suj.
C.S.
Fragt du S.
Rép.

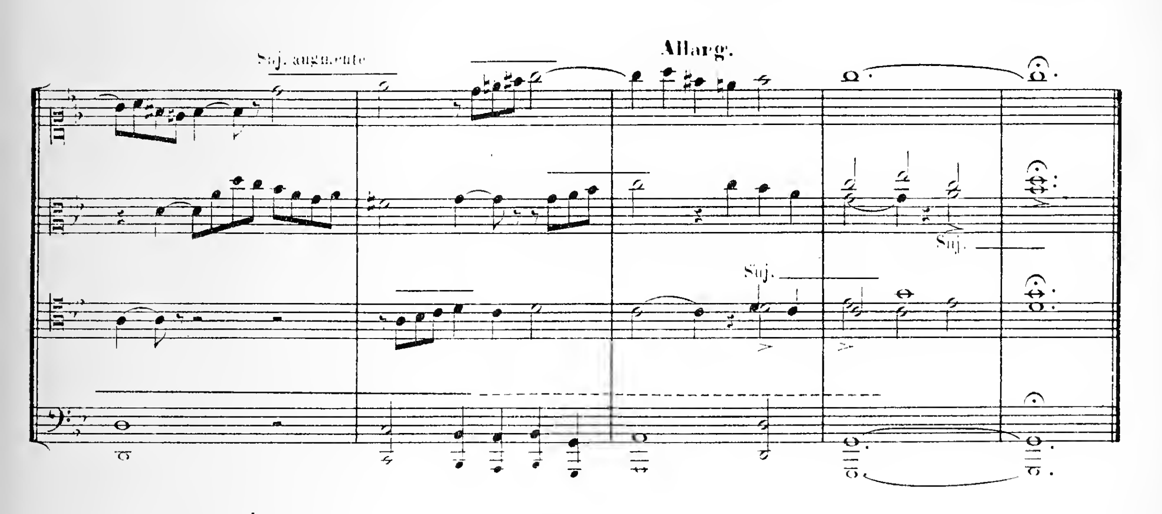

2e STRETTE (véritable)
Rép.
Suj.



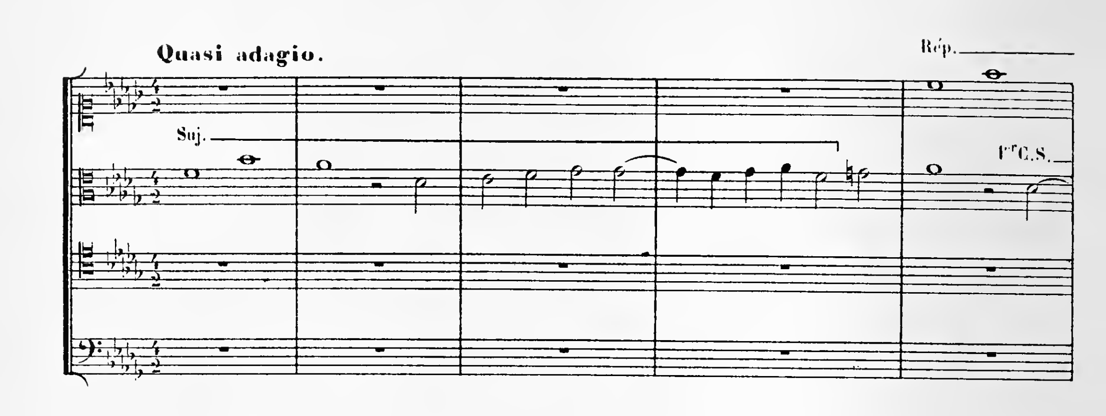


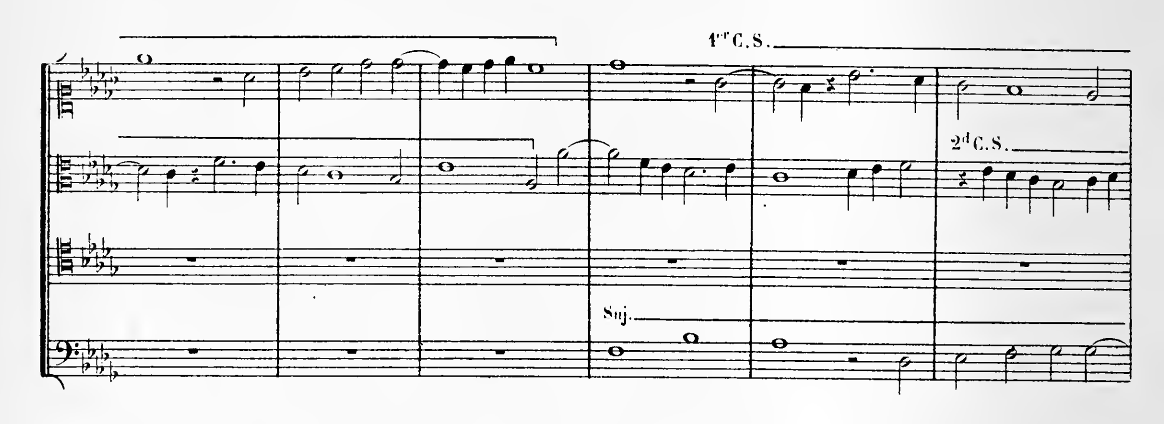
4e STRETTE (Sujet combiné avec le Sujet lui-même par augmentation)
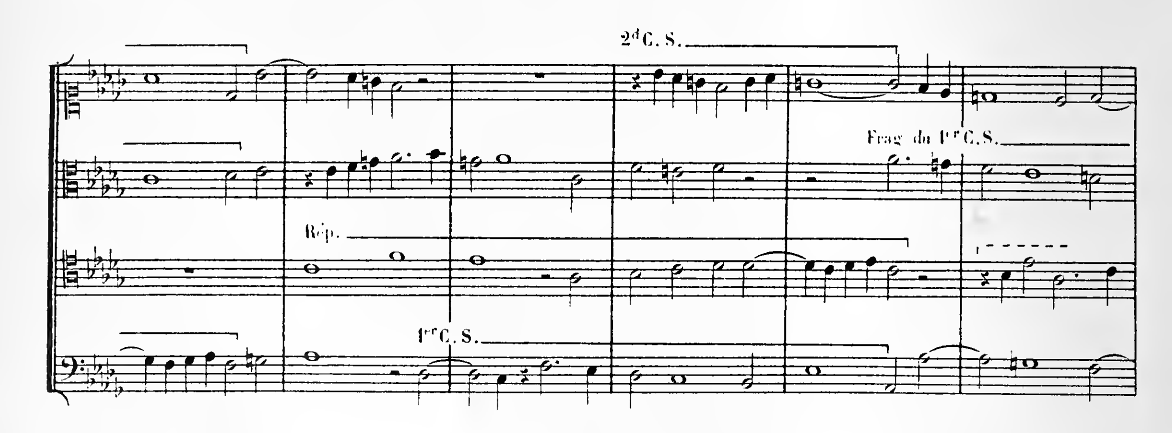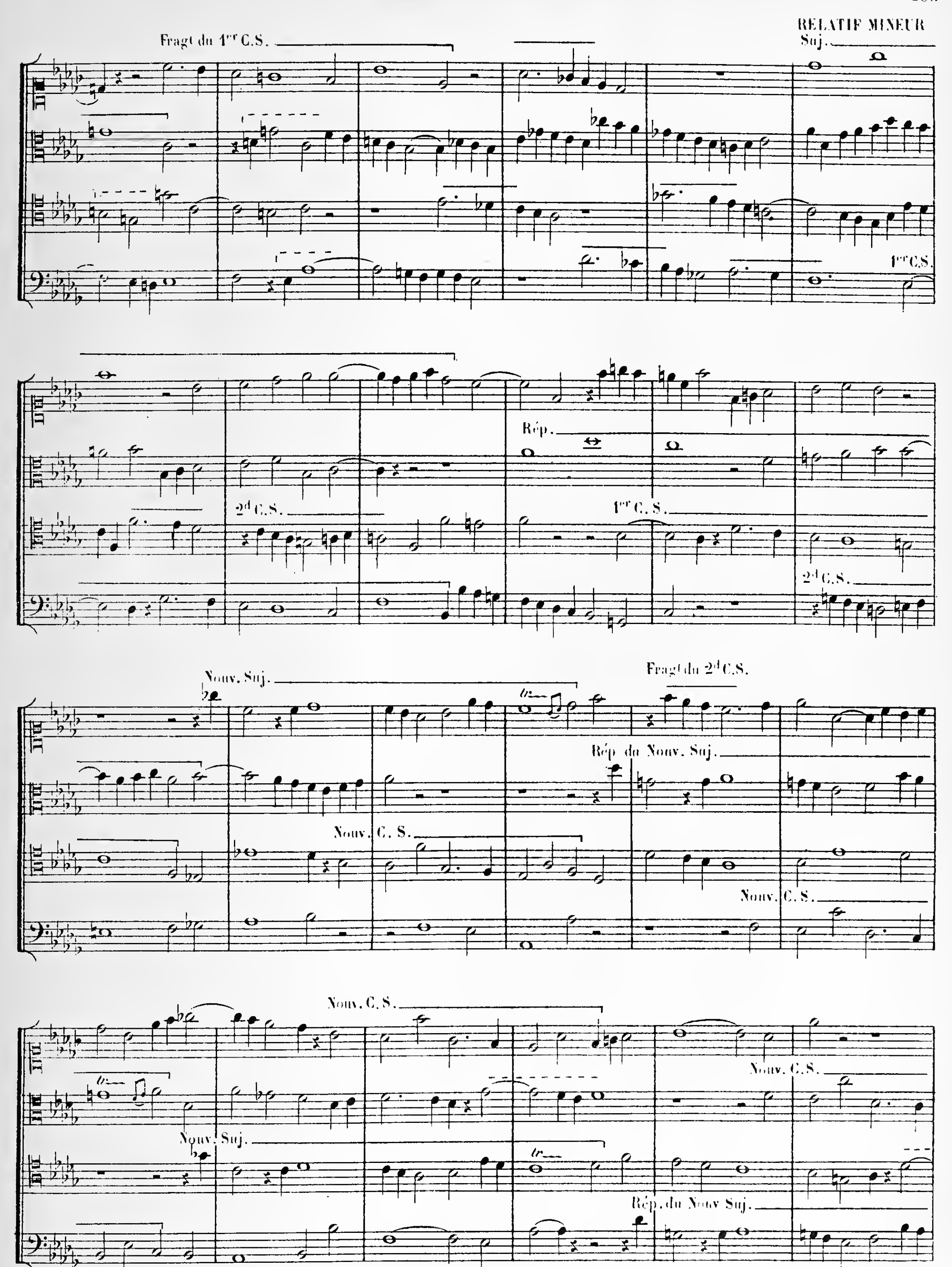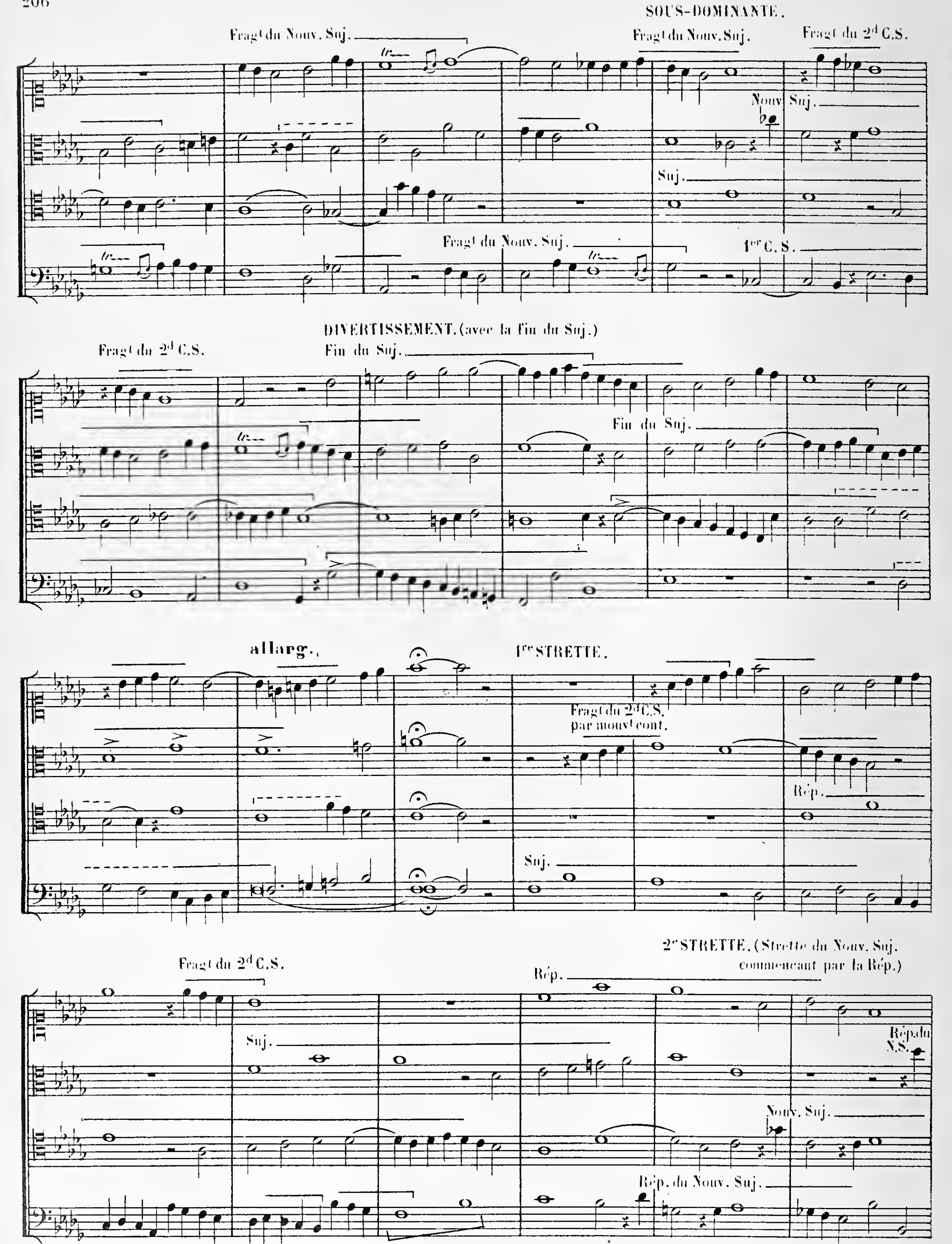




Fugue réelle à 4 voix,
deux Contre-Sujets et un Nouveau Sujet.
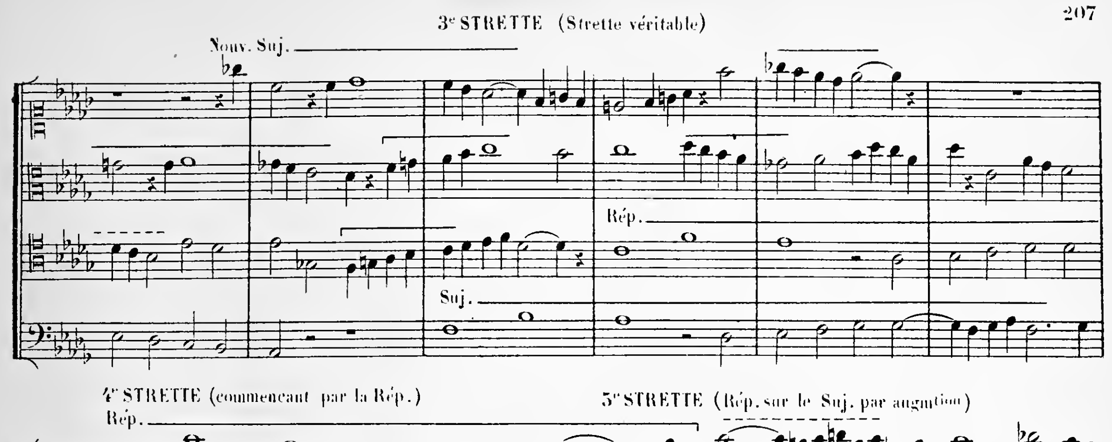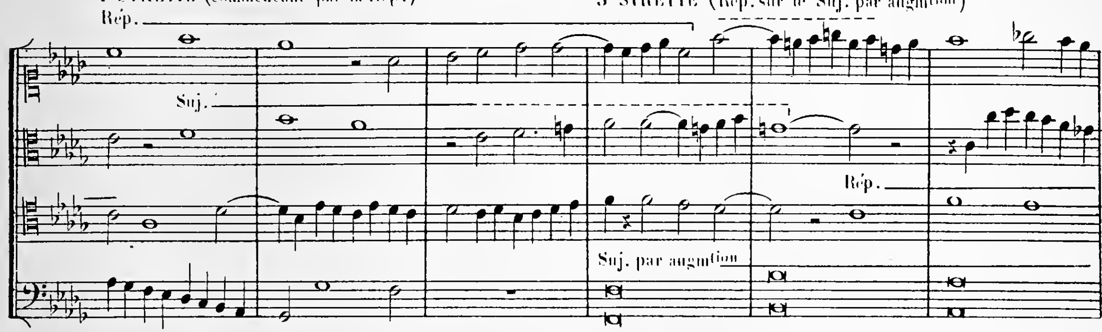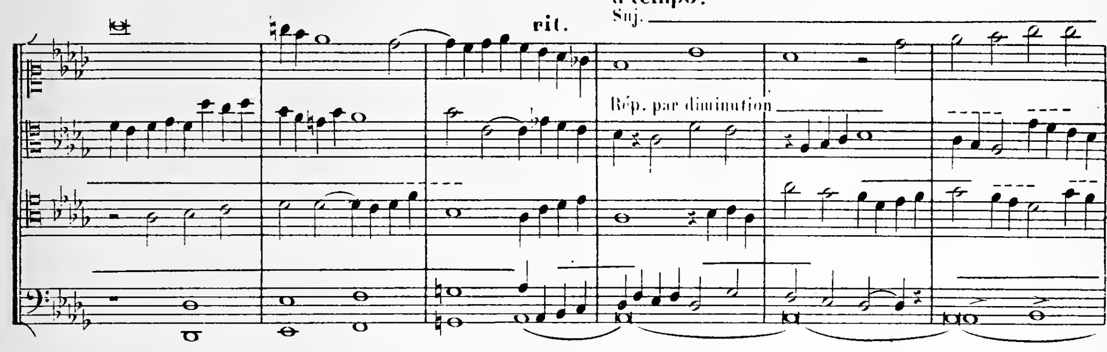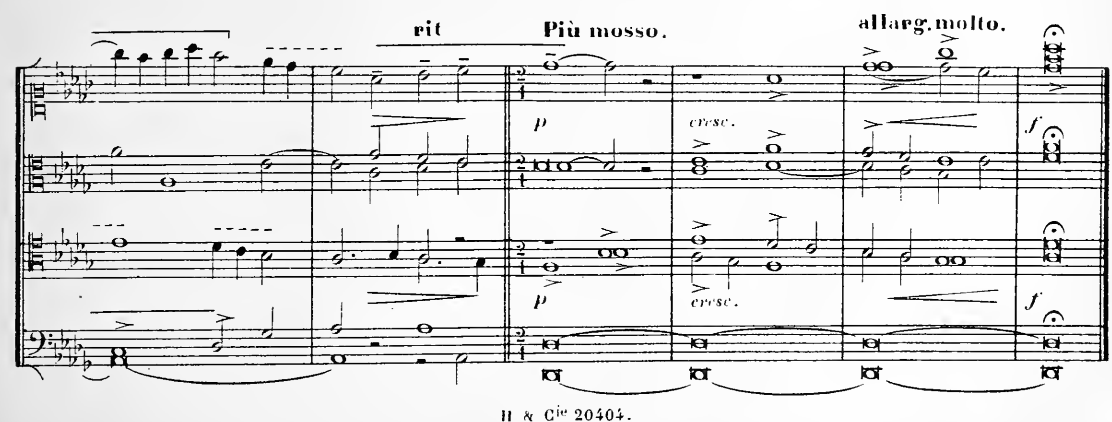







RELATIF MINEUR
Suj.
Fragt du 1er C.S.
1er C.S.
Rép.
2d C.S.
1er C.S.
2d C.S.
Nouv. Suj.
Fragt du 2d C.S.
Rép. du Nouv. Suj.
Nouv. C. S.
Nouv. C. S.
Nouv. C. S.
Nouv. C. S.
Nouv. Suj.
Rép. du Nouv. Suj.


SOUS-DOMINANTE.
Fragt du Nouv. Suj.
Fragt du Nouv. Suj.
Fragt du 2d C.S.
Nouv. Suj.
Suj.
Fragt du Nouv. Suj.
1er C.S.
DIVERTISSEMENT. (avec la fin du Suj.)
Fragt du 2d C.S.
Fin du Suj.
Fin du Suj.
allarg.
1re STRETTE.
Fragt du 2d C.S.
par mouvt cont.
Rép.
Suj.
2e STRETTE. (Strette du Nouv. Suj. commençant par la Rép.)
Fragt du 2d C.S.
Rép.
Suj.
Rép. du N.S.
Nouv. Suj.
Rép. du Nouv. Suj.
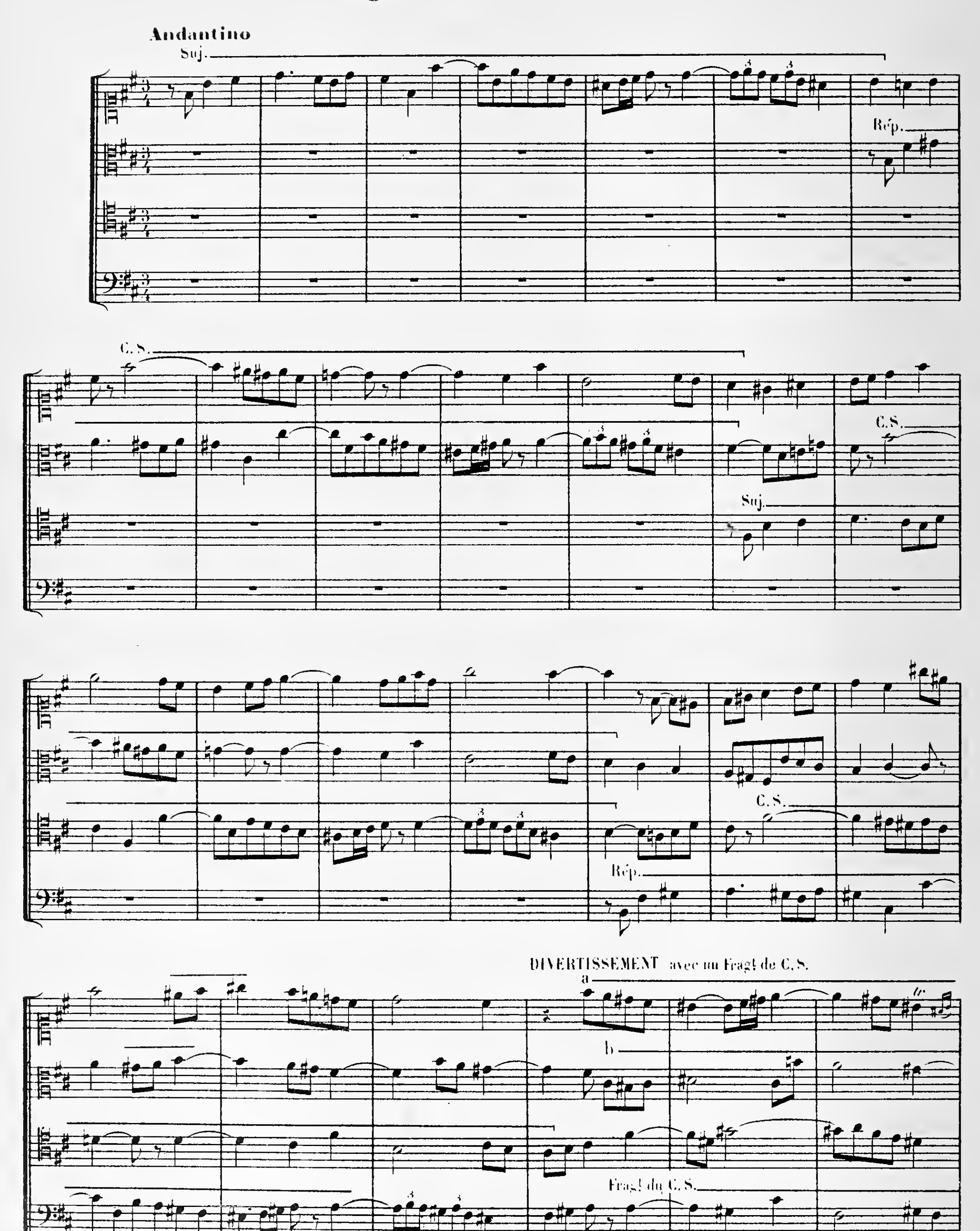

3e STRETTE (Strette véritable)
Nouv. Suj.
Rép.
Suj.
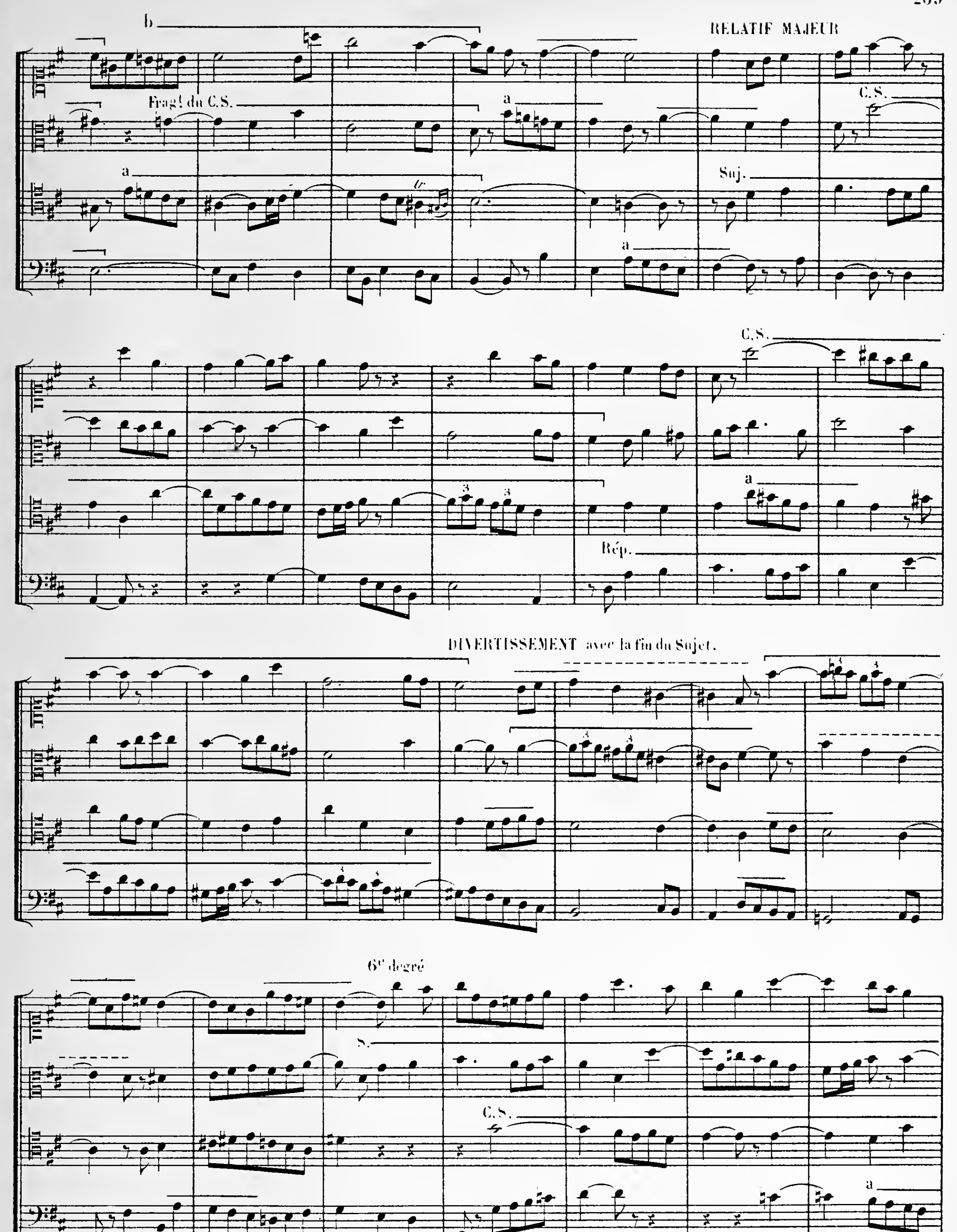

4e STRETTE (commençant par la Rép.)
Rép.
Suj.
5e STRETTE (Rép. sur le Suj. par augmtion)
Rép.
Suj. par augmtion


6e STRETTE (Rép. par diminution sur le Suj.)
a tempo.
Suj.
rit.
Rép. par diminution
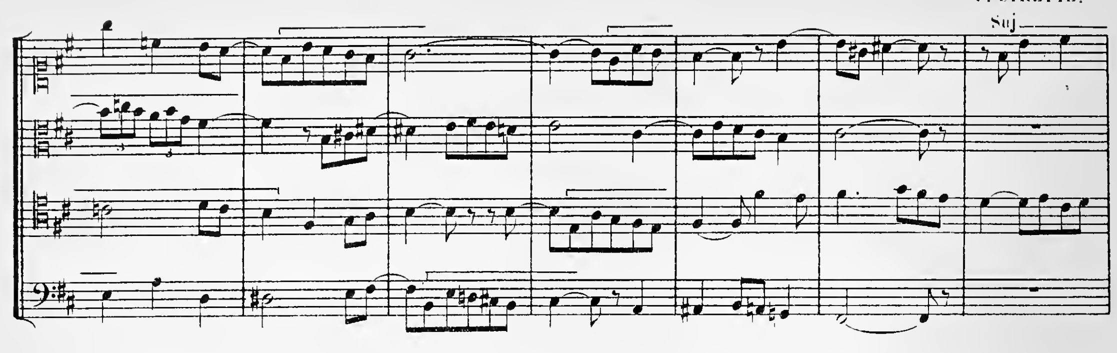

rit
Più mosso.
allarg. molto.
p
cresc.
f
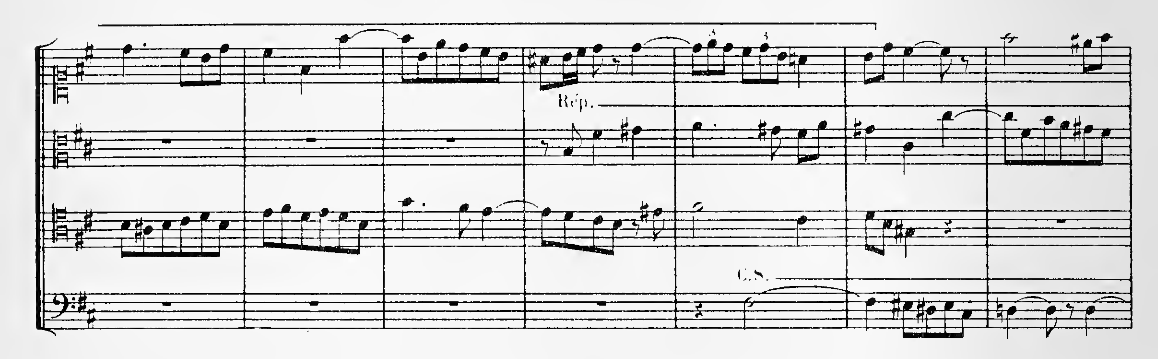
Fugue du ton à 4 voix
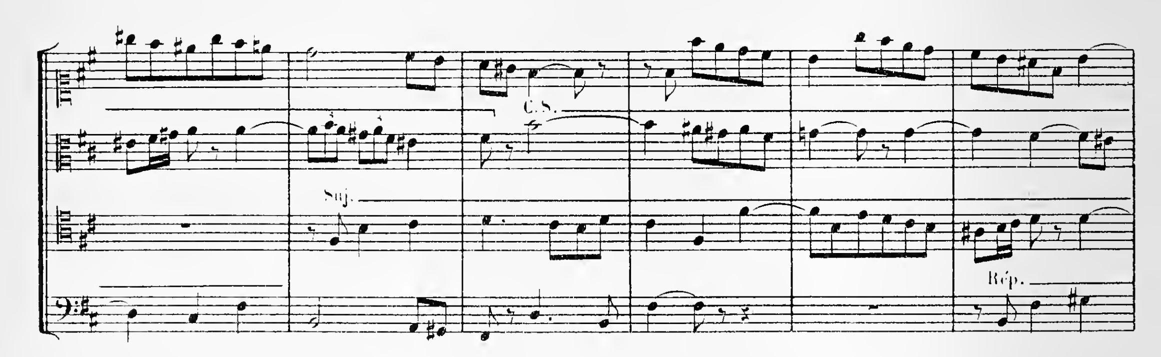



b
RELATIF MAJEUR
Fragt du C.S.
a
C.S.
a
Suj.
a
C.S.
a
Rép.
DIVERTISSEMENT avec la fin du Sujet.
6e degré
S.
C.S.
a
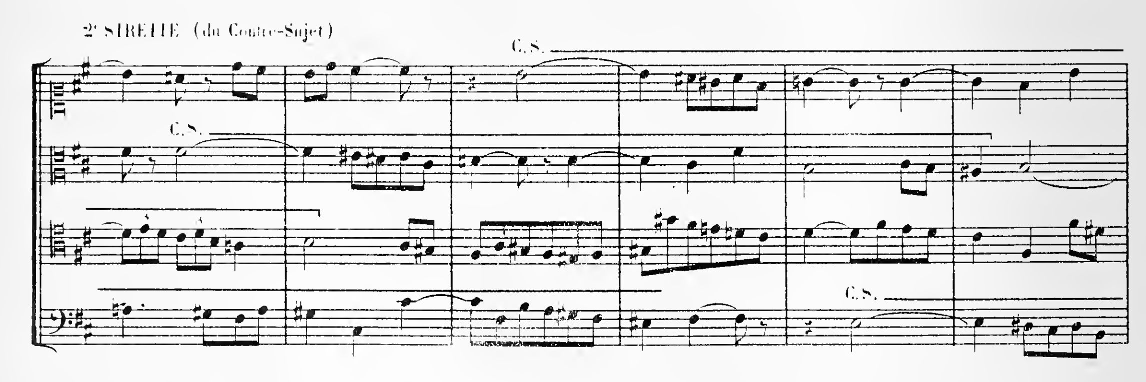
1re STRETTE.







2e STRETTE (du Contre-Sujet)
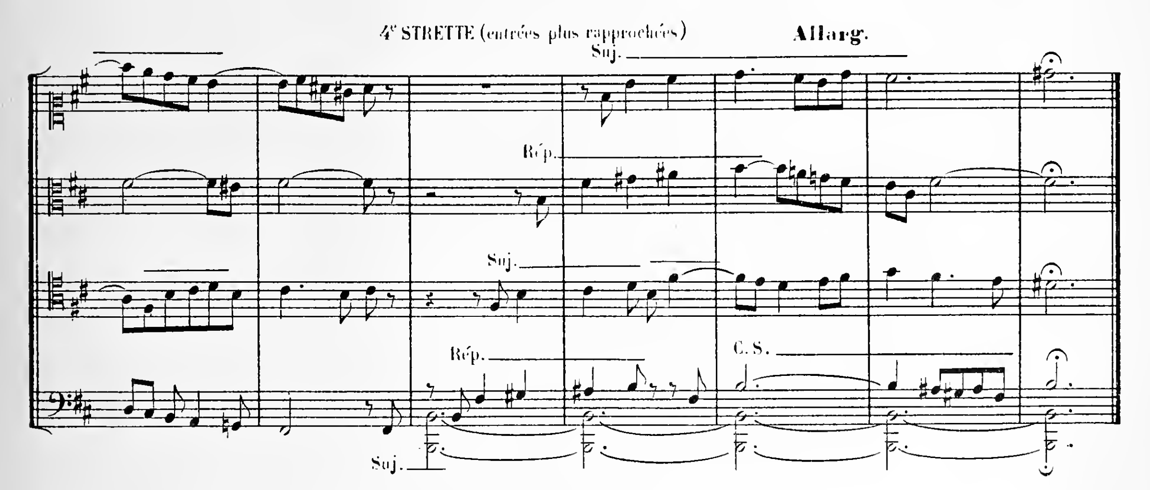


3e STRETTE (véritable)
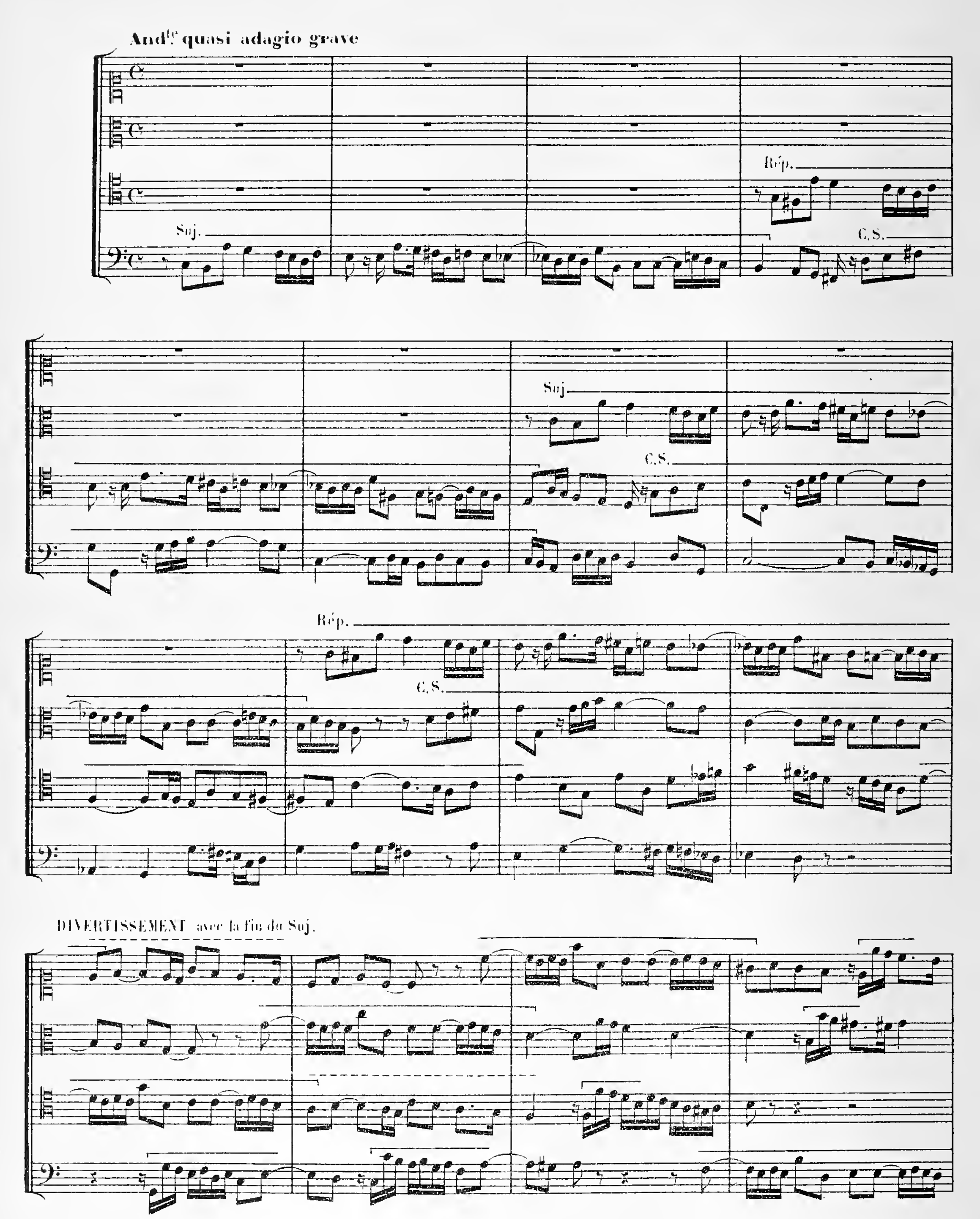
Suj.
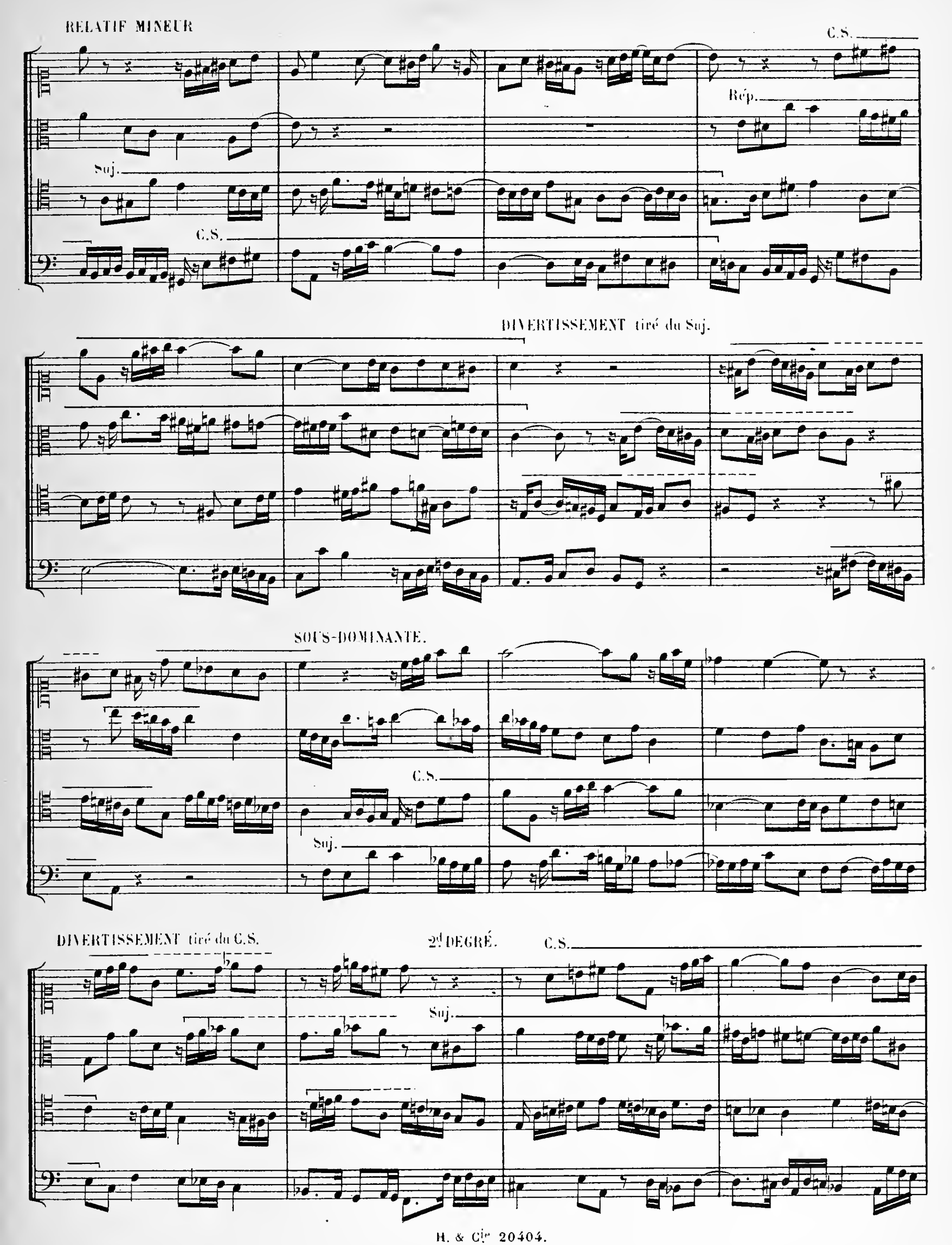
C.S.
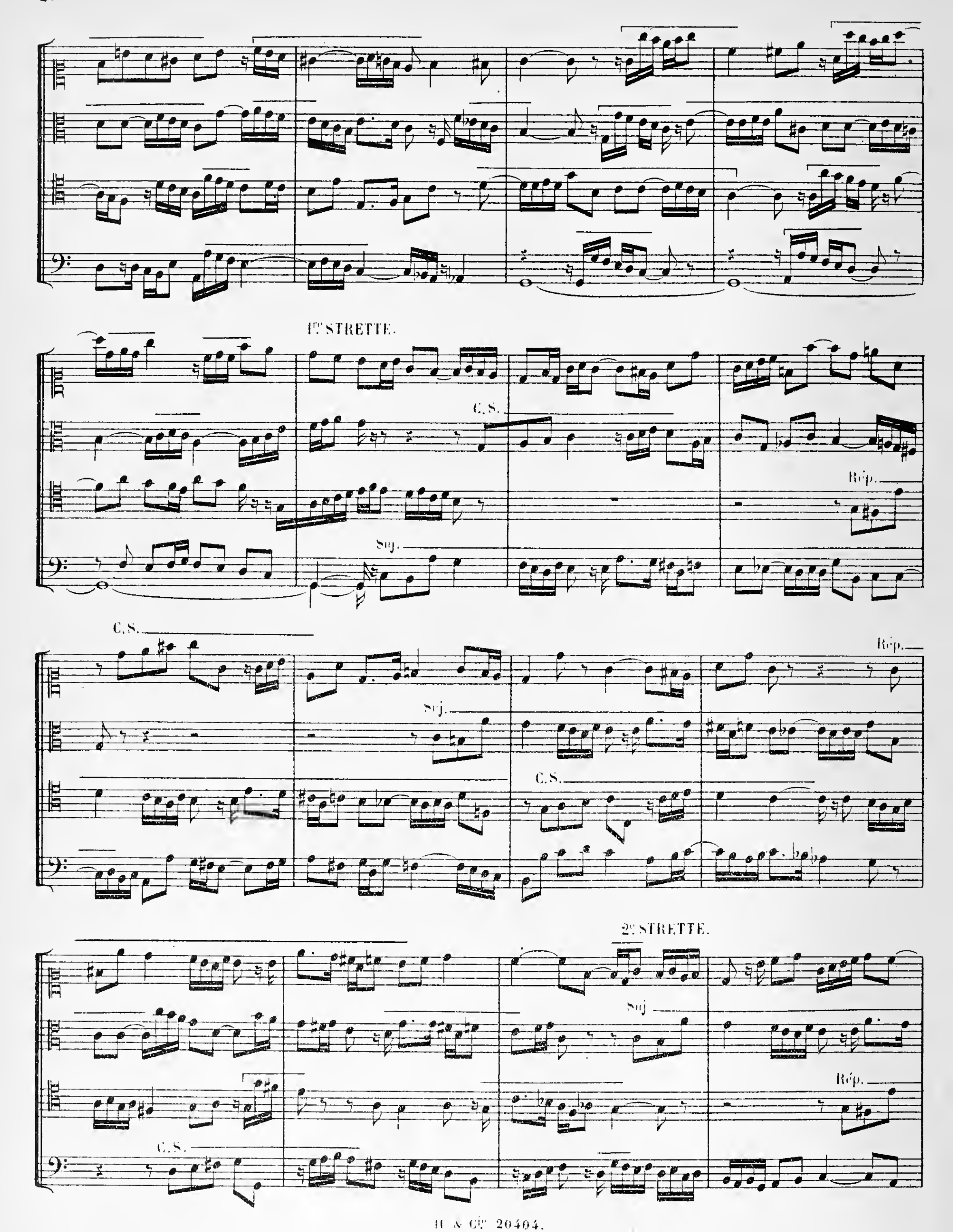
Rép.
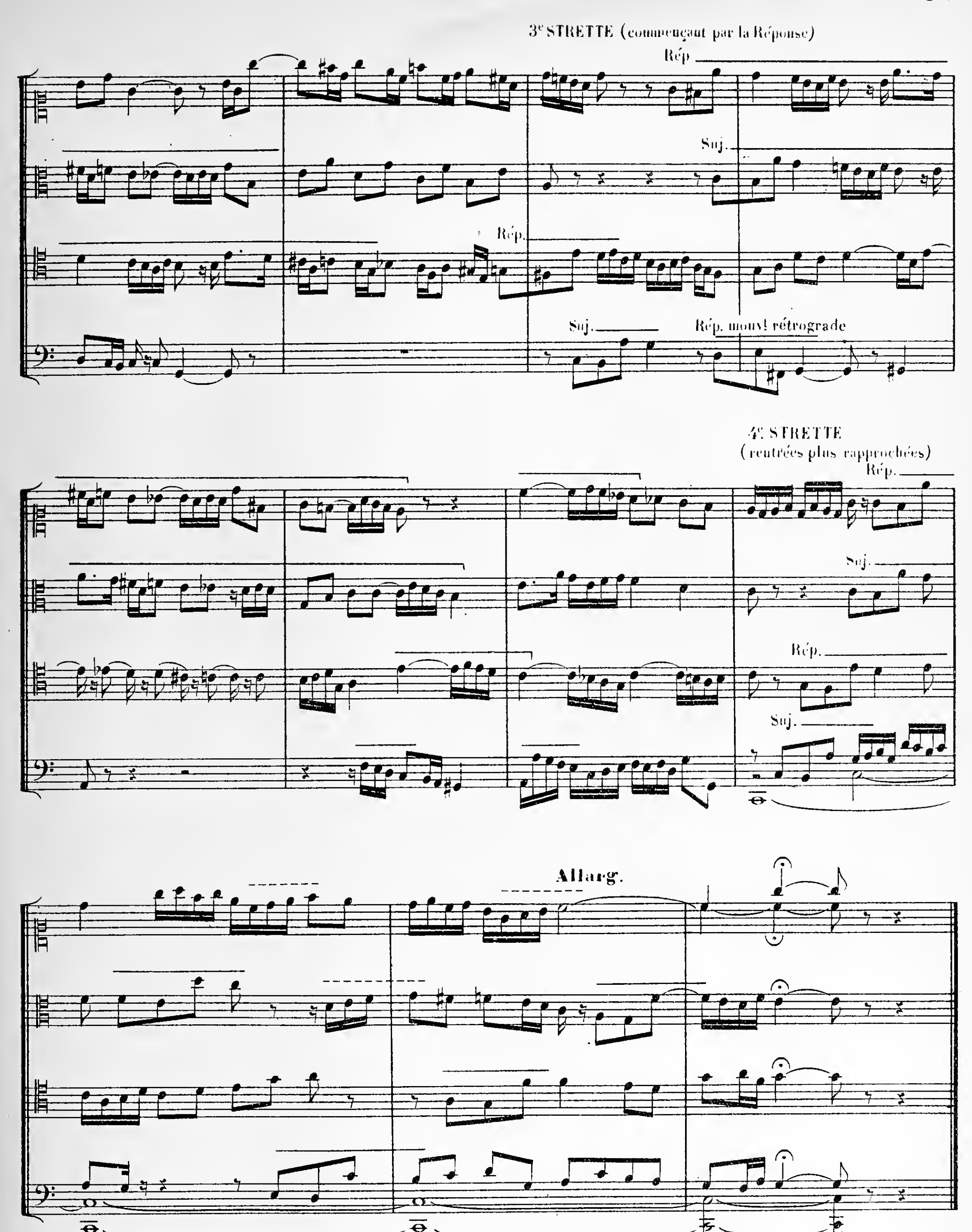


Fugue du ton à 4 voix




RELATIF MINEUR
C.S.
Rép.
Suj.
C.S.
DIVERTISSEMENT tiré du Suj.
SOUS-DOMINANTE.
C.S.
Suj.
DIVERTISSEMENT tiré du C.S.
2d DEGRÉ.
C.S.
Suj.
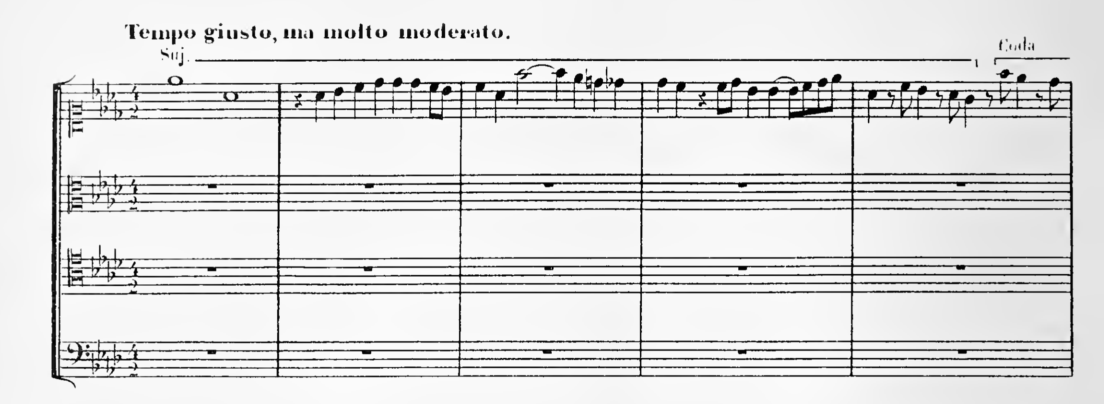

1re STRETTE.
C.S.
Suj.
Rép.
C.S.
Suj.
C.S.
Rép.
2e STRETTE.
Suj.
Rép.
C.S.
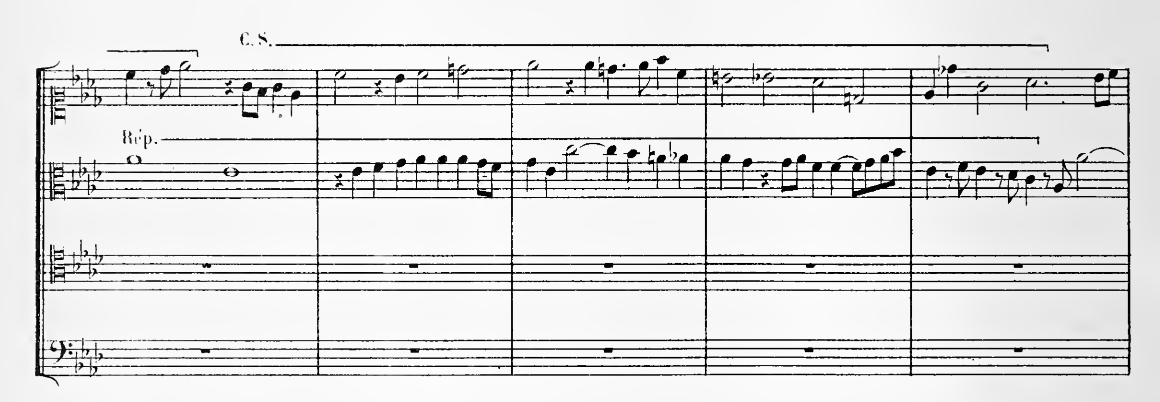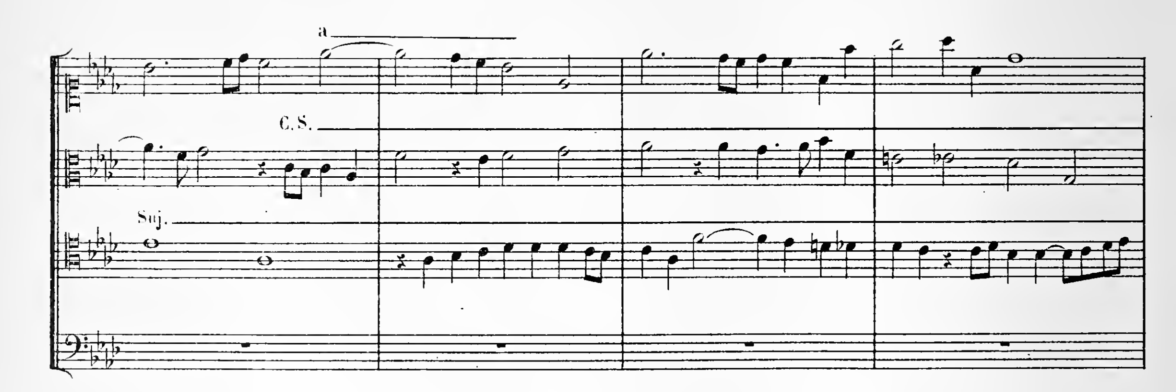


3e STRETTE (commençant par la Réponse)
Rép.
Suj.
Rép.
Suj.
Rép. mouvt rétrograde
4e STRETTE
(rentrées plus rapprochées)
Rép.
Suj.
Rép.
Suj.
Allarg.

Fugue du ton à 4 voix(1)

Tempo giusto, ma molto moderato.





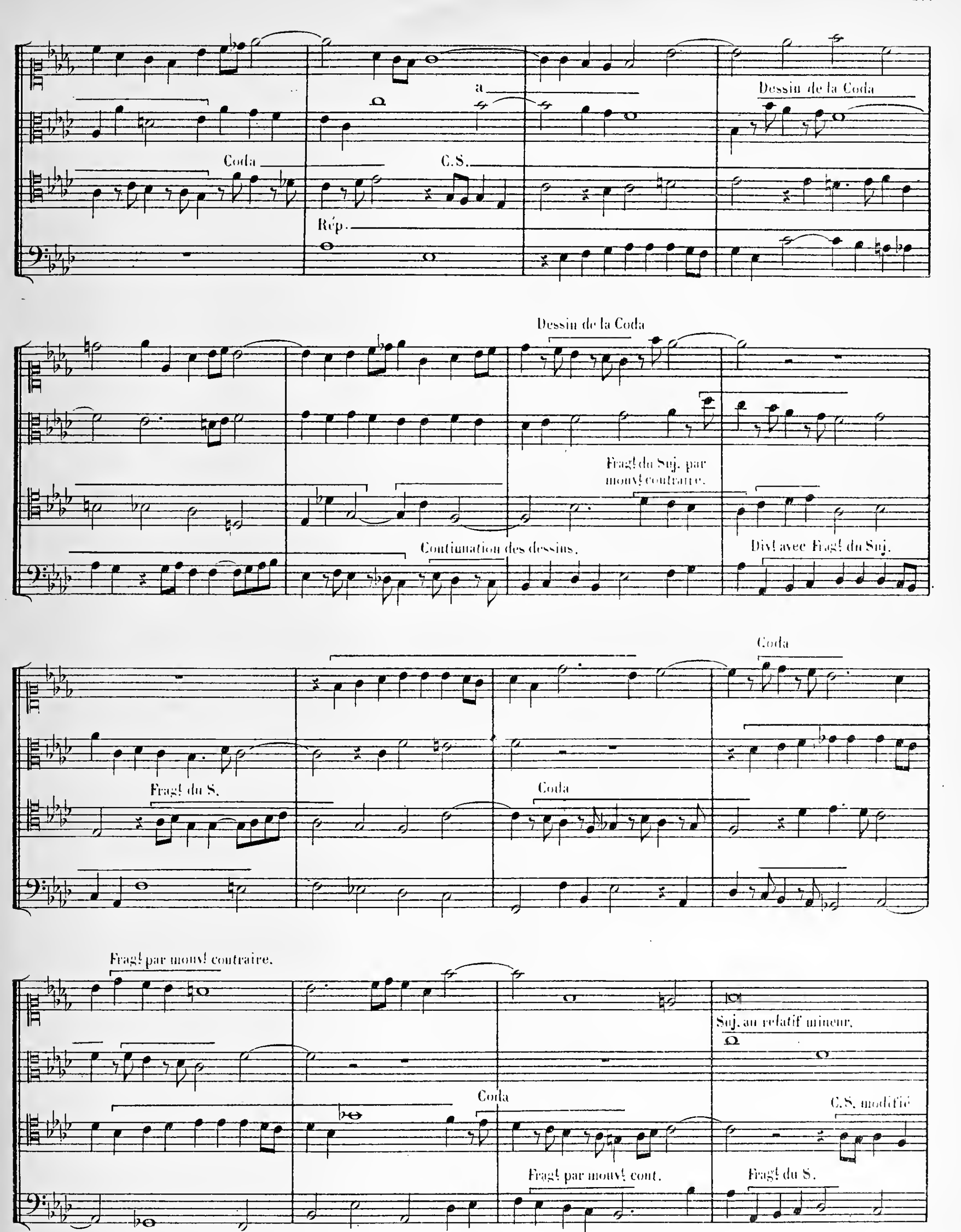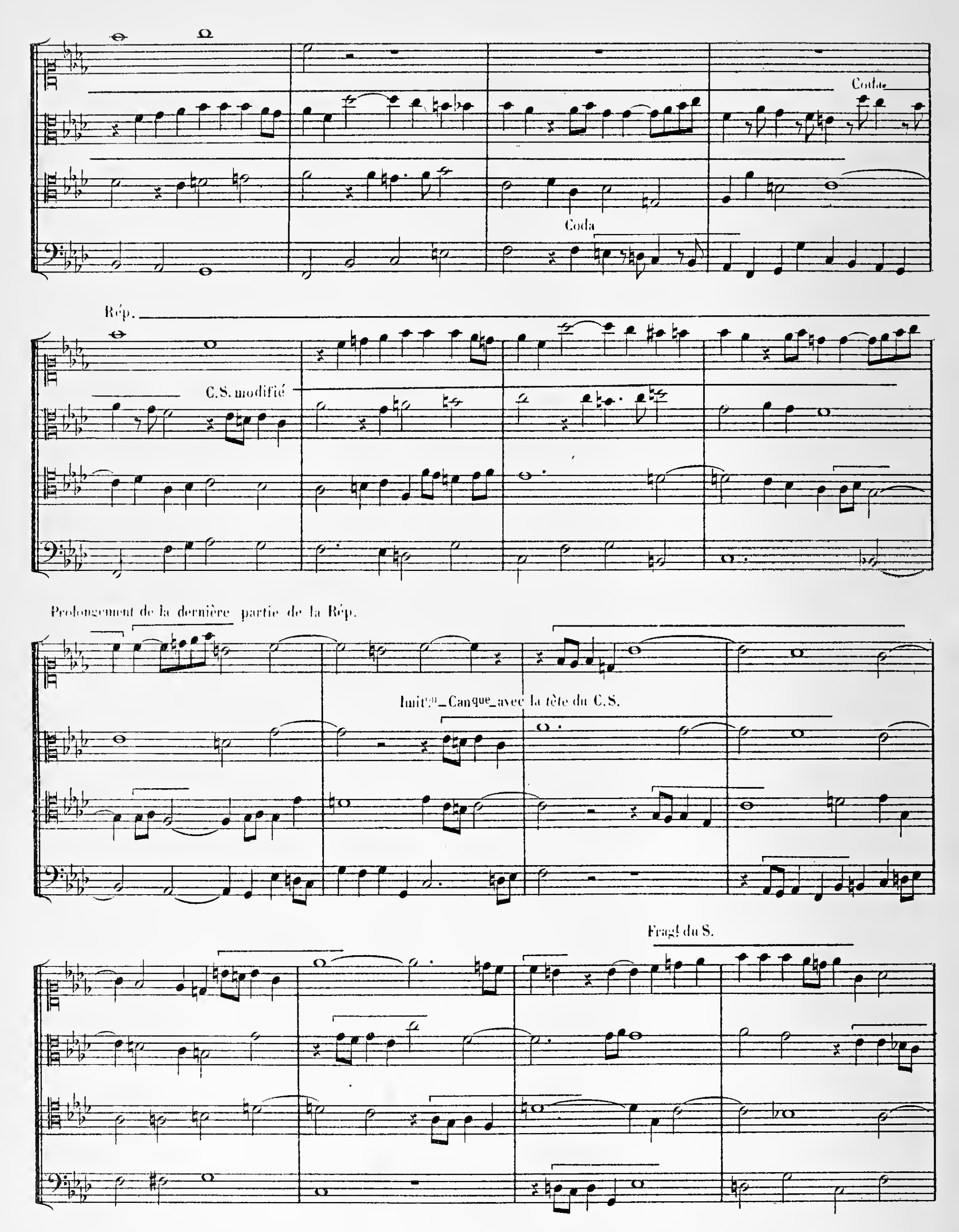


(1). Cette Fugue a des développements qui paraîtront peut-être excessifs. L'auteur l'a voulu ainsi, désirant utiliser *tous* les fragments du Sujet et du Contre-Sujet, afin de montrer à l'élève le parti qu'on peut tirer de ces fragments divers.
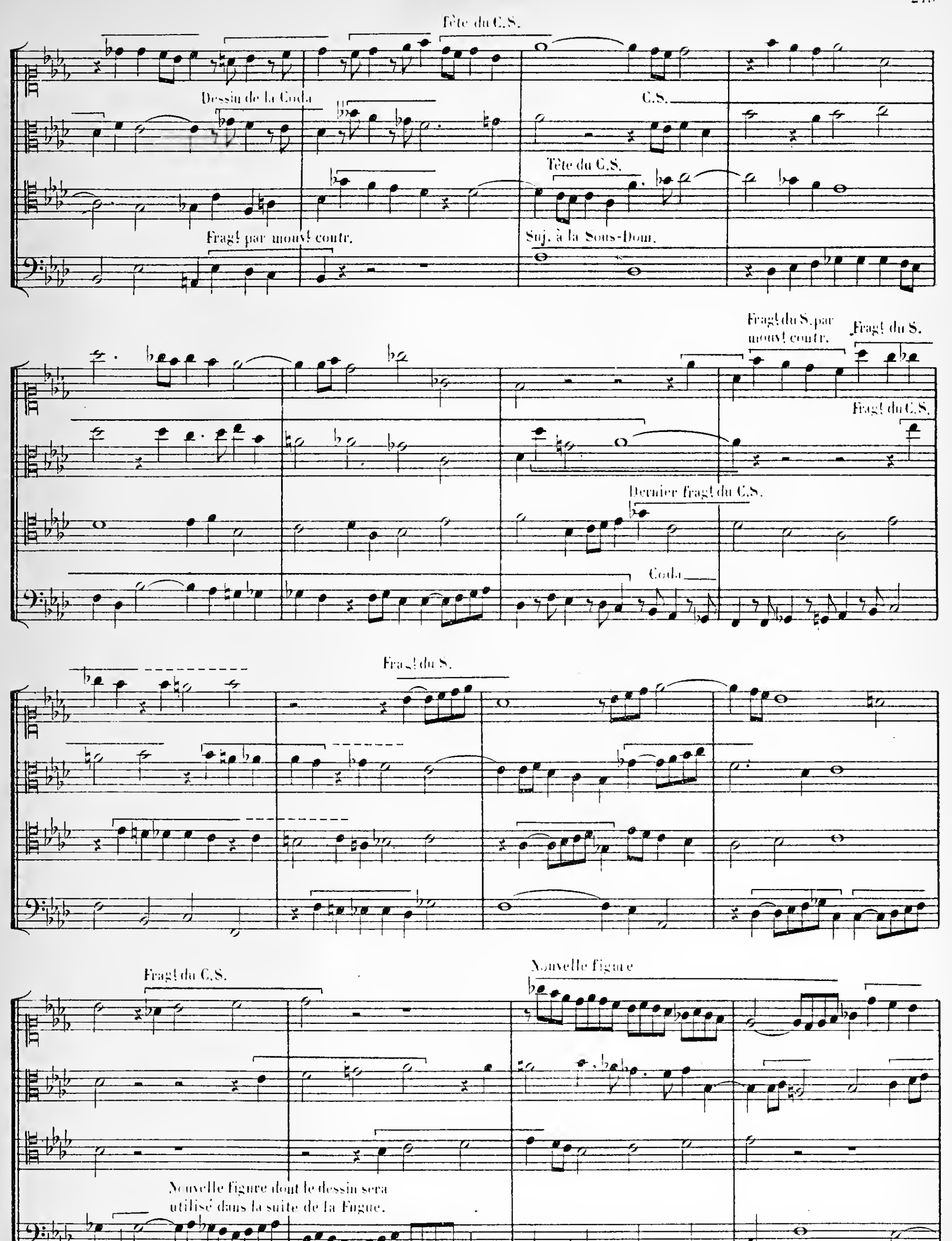
Il serait facile, si l'on voulait écrire une Fugue moins développée, de faire un choix parmi les éléments dont on peut disposer.
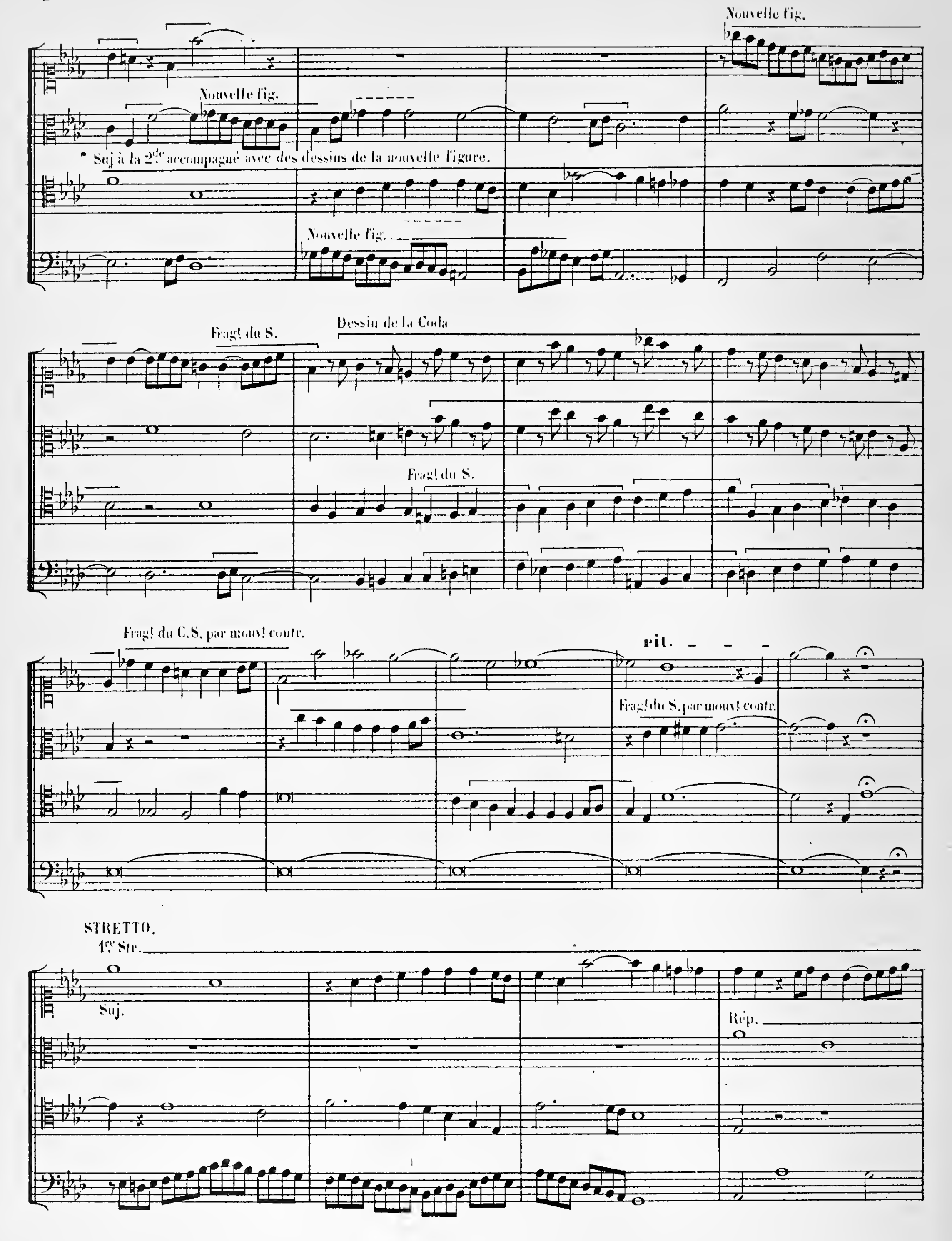
On remarquera aussi l'introduction d'une nouvelle figure destinée à donner de la variété et du mouvement à la composition.
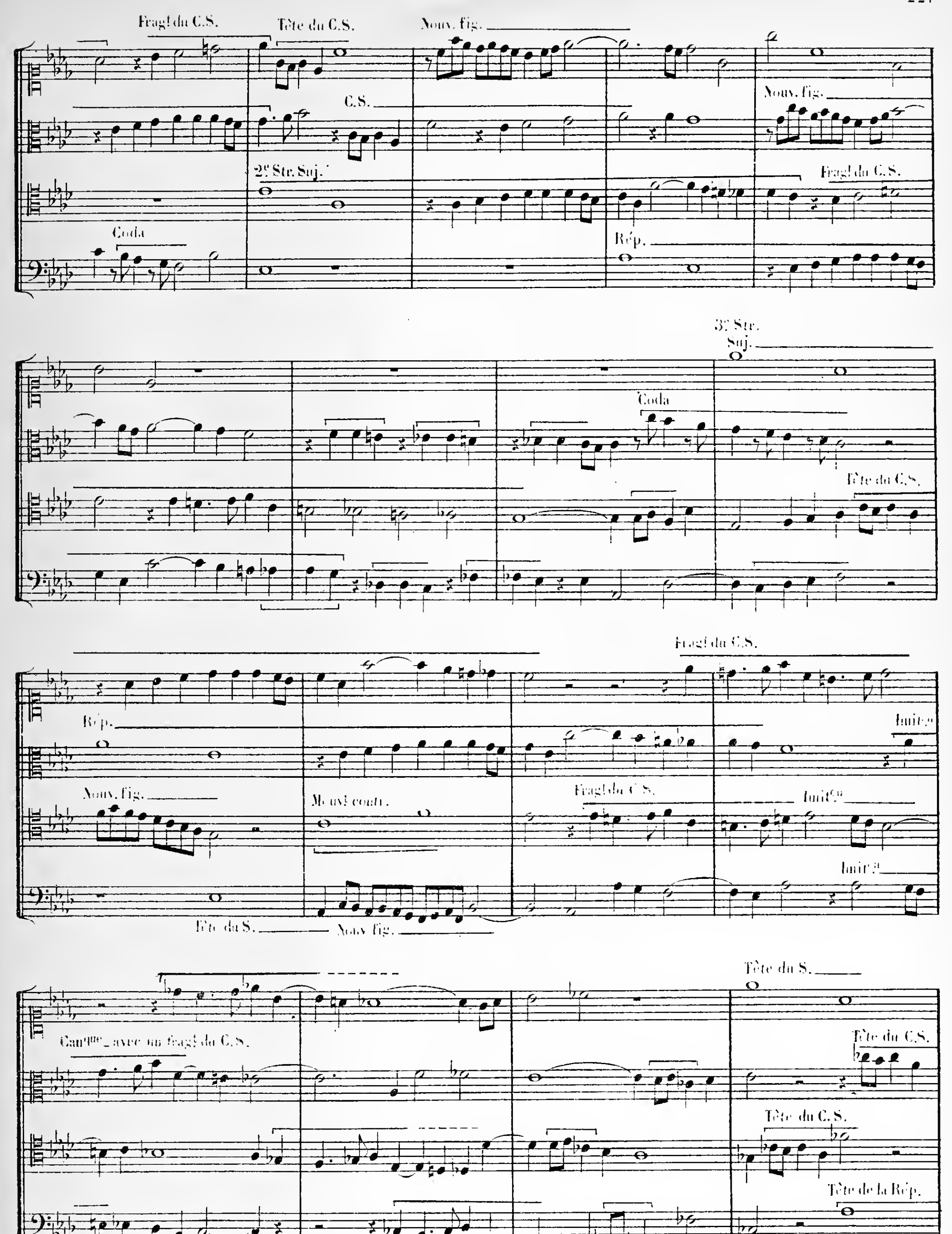
L'auteur croit donc et espère, qu'ainsi présentée et combinée, cette Fugue, malgré ses proportions, ne ferait pas éprouver à l'auditeur une impression de longueur.


a
Dessin de la Coda
Coda
C.S.
Rép.
Dessin de la Coda
Frag! du Suj. par mouv! contraire.
Continuation des dessins.
Div! avec Frag! du Suj.
Coda
Frag! du S.
Coda
Frag! par mouv! contraire.
Suj. au relatif mineur.
Coda
C.S. modifié
Frag! par mouv! cont.
Frag! du S.
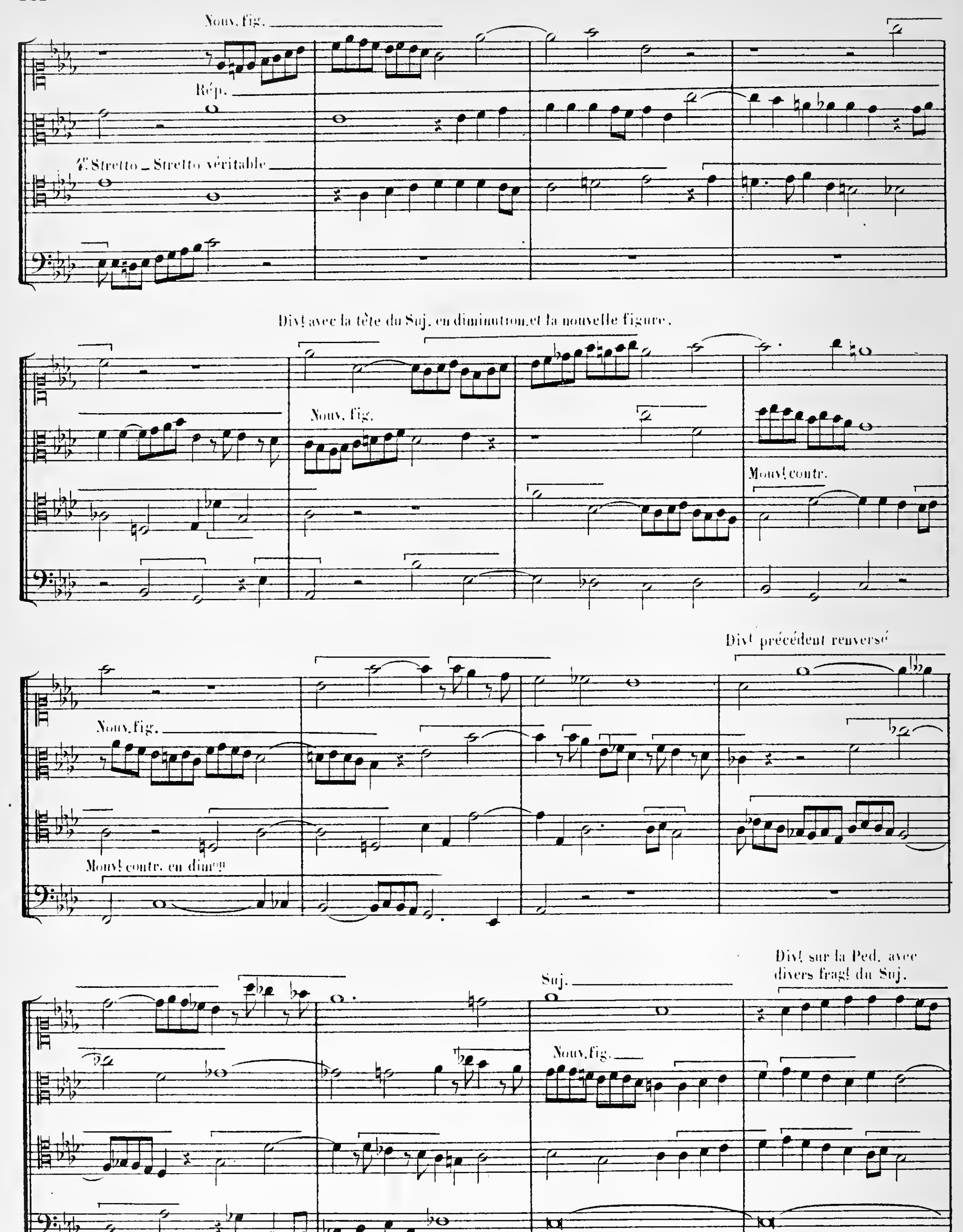

Coda
Coda
Rép.
C.S. modifié
Prolongement de la dernière partie de la Rép.
Imit.on_Canque_avec la tête du C.S.
Fragt du S.
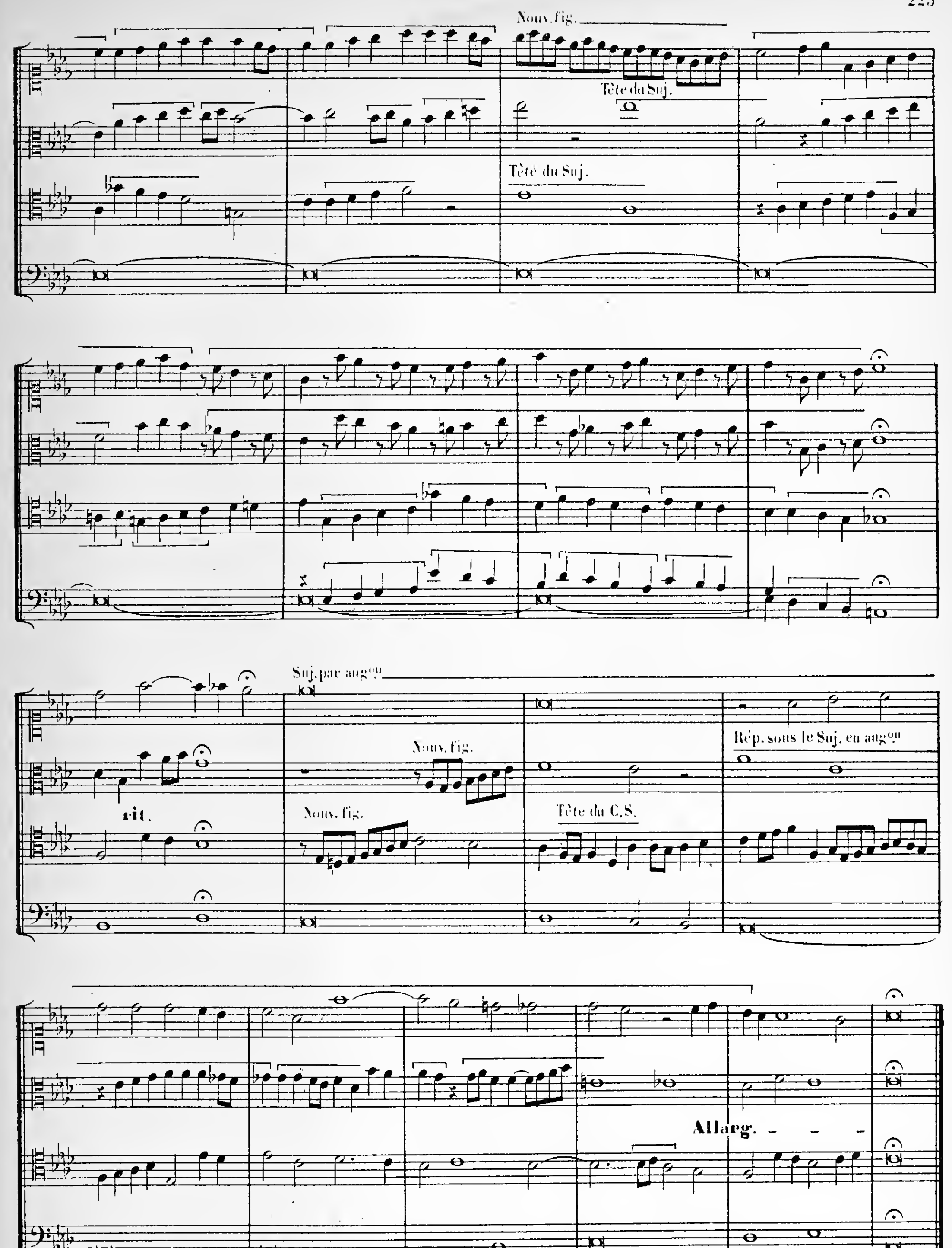

Tête du C.S.
Dessin de la Coda
C.S.
Tête du C.S.
Frag! par mouv! contr.
Suj. à la Sous-Dom.
Frag! du S. par mouv! contr.
Frag! du S.
Frag! du C.S.
Dernier frag! du C.S.
Coda
Frag! du S.
Frag! du C.S.
Nouvelle figure
Nouvelle figure dont le dessin sera utilisé dans la suite de la Fugue.


Nouvelle fig.
Nouvelle fig.
* Suj à la 2de accompagné avec des dessins de la nouvelle figure.
Nouvelle fig.
Frag.t du S.
Dessin de la Coda
Frag.t du S.
Frag.t du C.S. par mouv.t contr.
rit.
Frag.t du S. par mouv.t contr.
STRETTO.
1re Str.
Suj.
Rép.
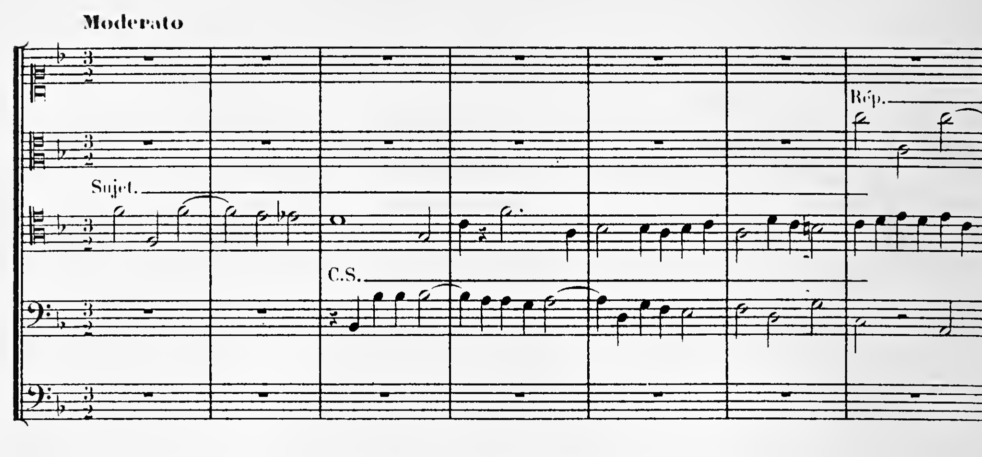


Fragt du C.S.
Tête du C.S.
Nouv. fig.
C.S.
2e Str. Suj.
Nouv. fig.
Fragt du C.S.
Coda
Rép.
3e Str. Suj.
Coda
Tête du C.S.
Fragt du C.S.
Rép.
Imitn
Nouv. fig.
Mouvt contr.
Fragt du C.S.
Imitn
Imitn
Tête du S.
Nouv. fig.
Tête du S.
Canque avec un fragt du C.S.
Tête du C.S.
Tête du C.S.
Tête de la Rép.
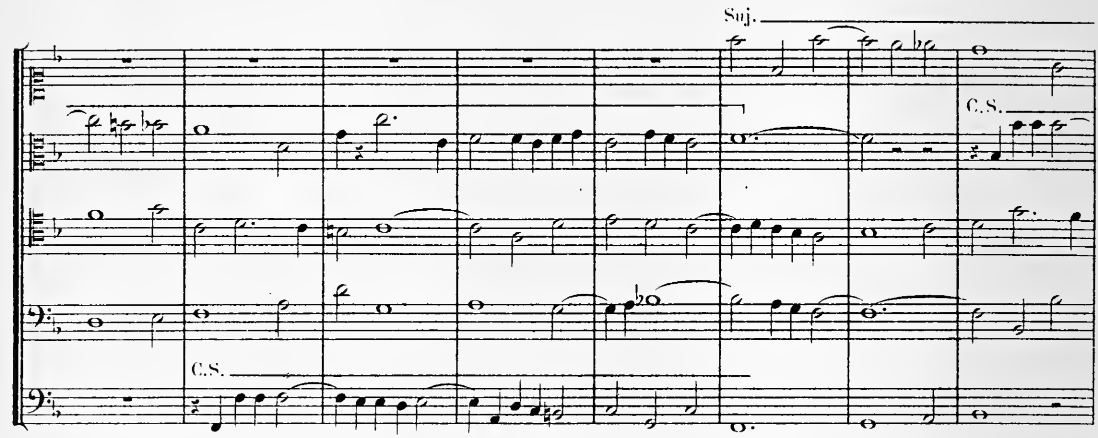

Nouv. fig.
Rép.
4e Stretto _ Stretto véritable
Divt avec la tête du Suj. en diminution, et la nouvelle figure.
Nouv. fig.
Mouvt contr.
Divt précédent renversé
Nouv. fig.
Mouvt contr. en dimon
Suj.
Divt sur la Ped. avec
divers fragt du Suj.
Nouv. fig.
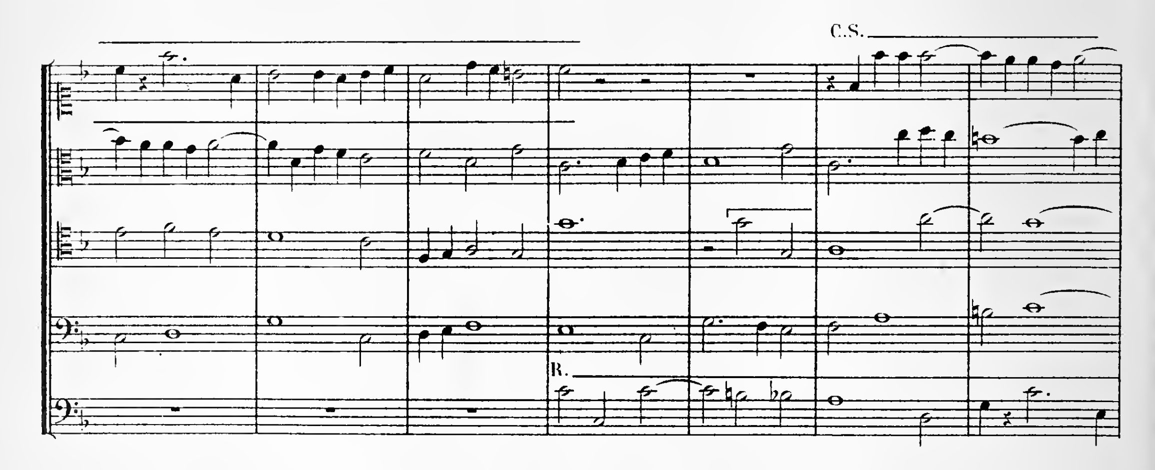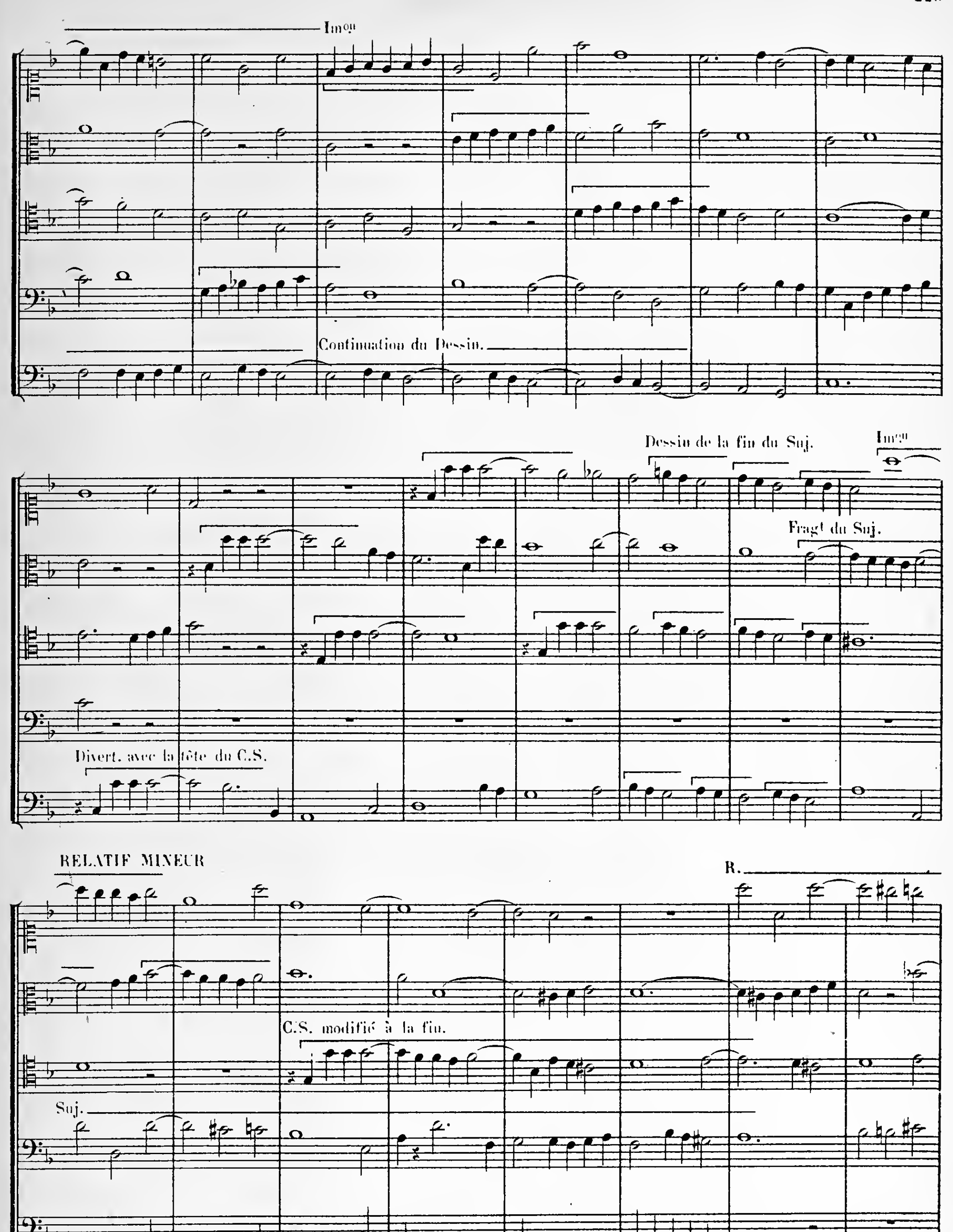


Nouv. fig.
Tête du Suj.
Tête du Suj.
rit.
Suj. par aug^on
Nouv. fig.
Nouv. fig.
Tête du C.S.
Rép. sous le Suj. en aug^on
Allarg.
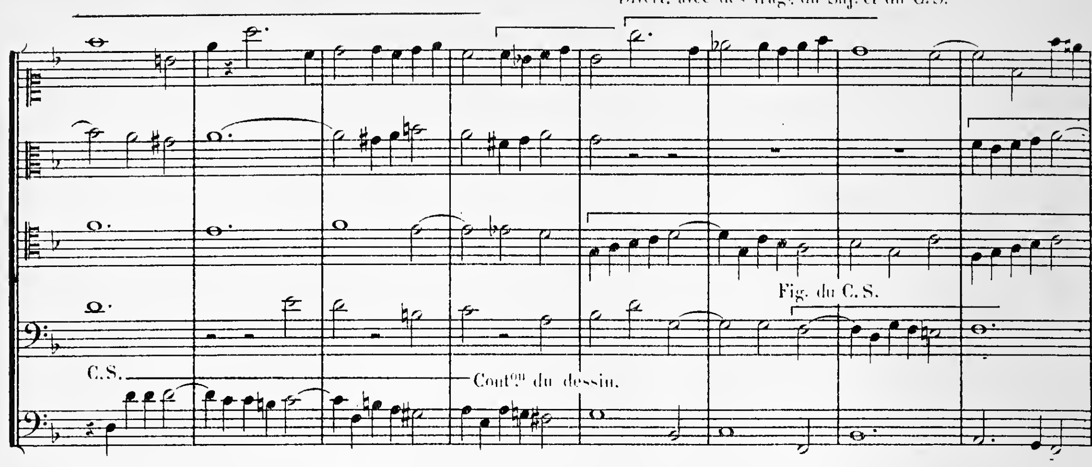
Fugue du Ton à 5 voix

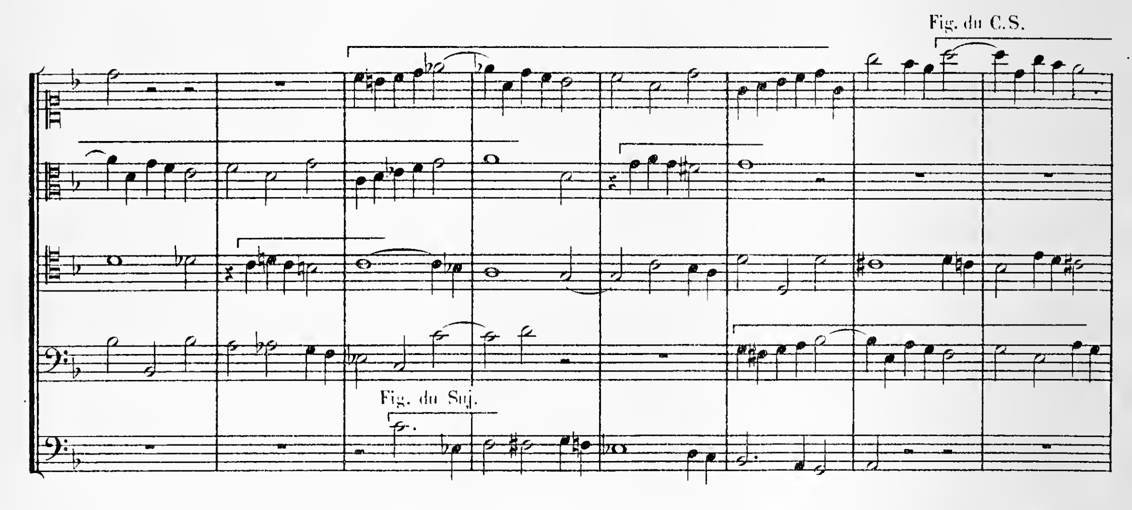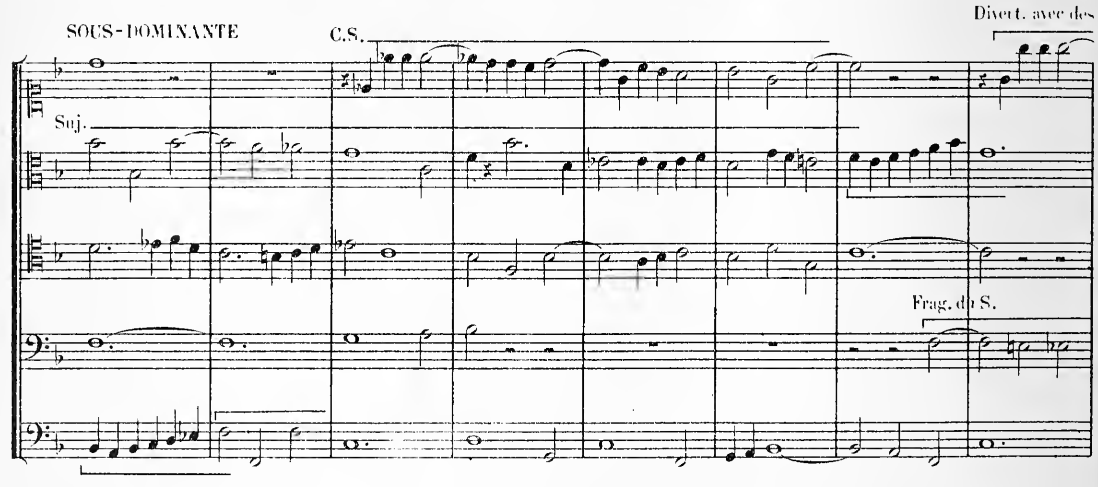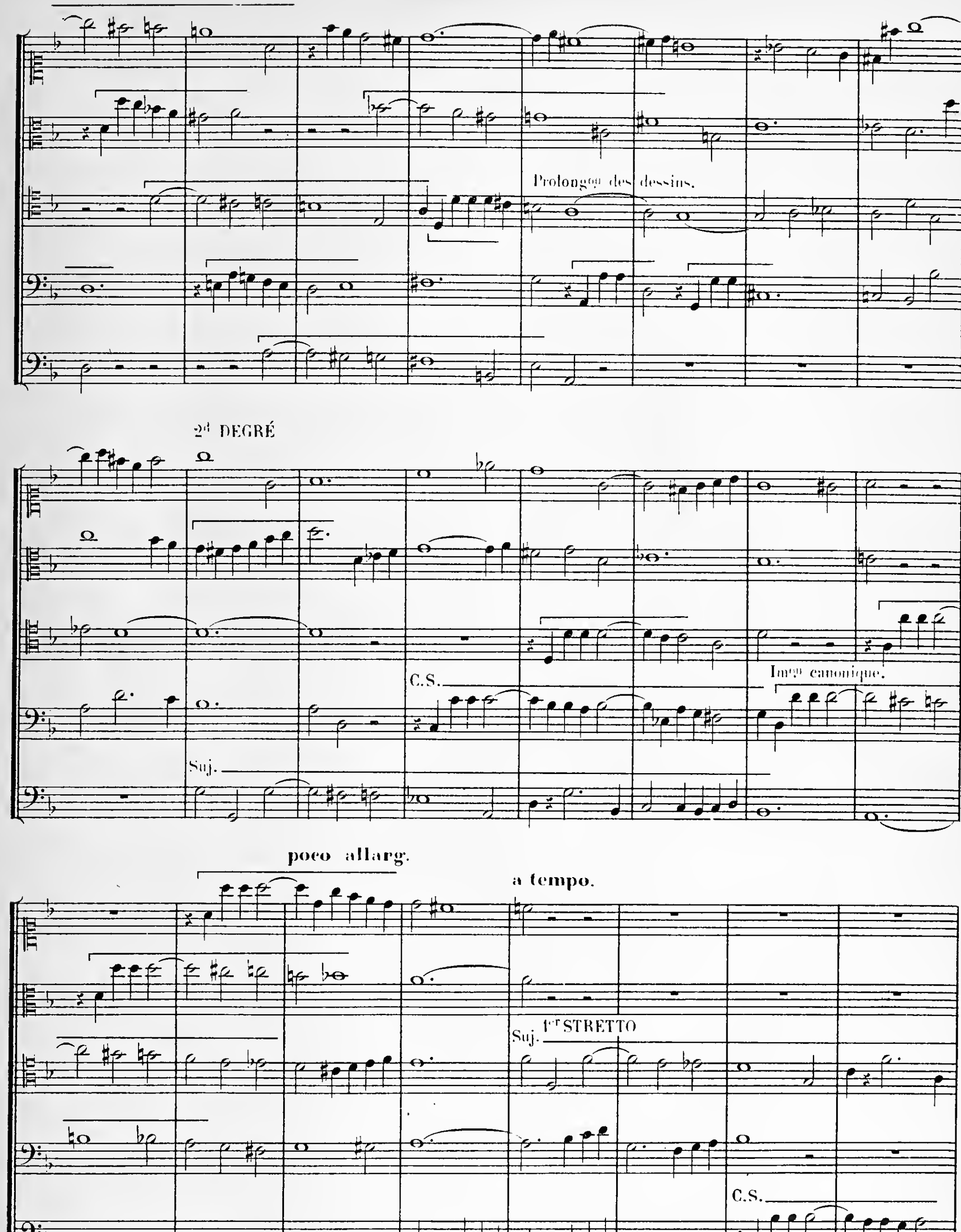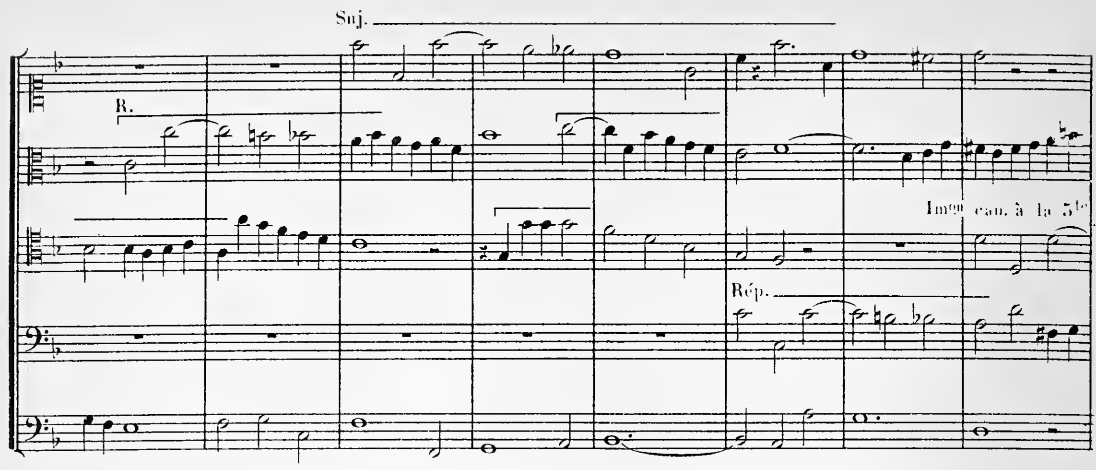







Imon
Continuation du Dessin.
Dessin de la fin du Suj.
Imon
Fragt du Suj.
Divert. avec la tête du C.S.
RELATIF MINEUR
R.
C.S. modifié à la fin.
Suj.
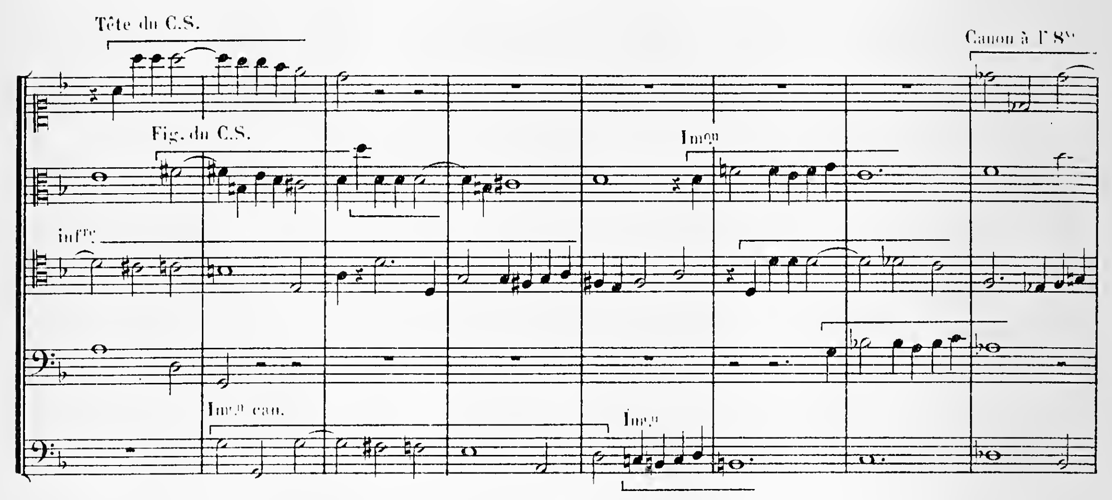

Divert. avec des fragts du Suj. et du C.S.
Fig. du C.S.
C.S.
Contion du dessin.
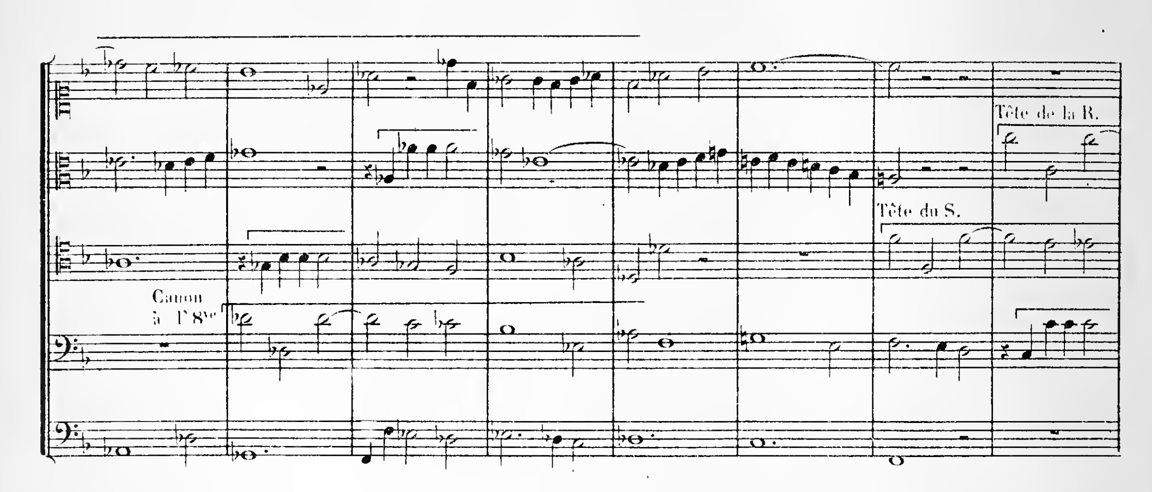

Fig. du C.S.
Fig. du Suj.


SOUS-DOMINANTE
C.S.
Divert. avec des
Suj.
Frag. du S.
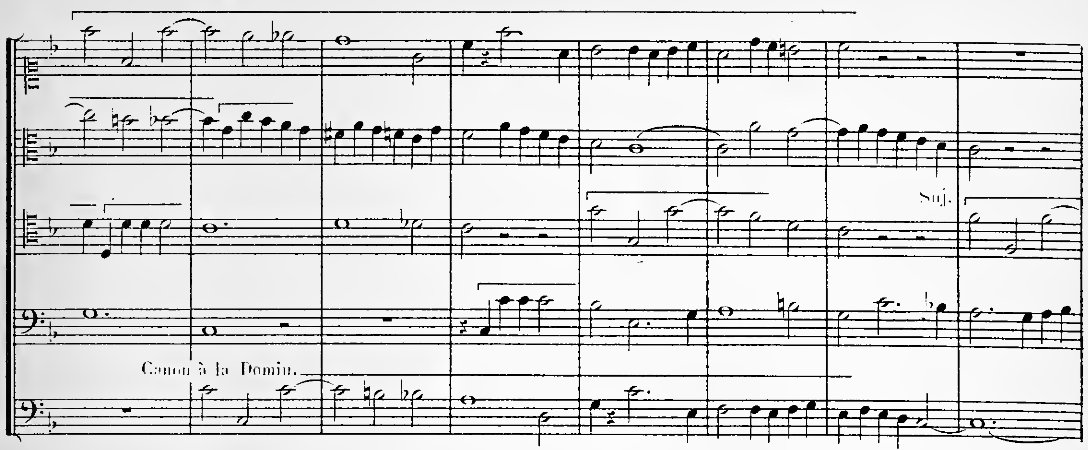

fragt du C.S. et du Suj.
Prolongon des dessins.
2d DEGRÉ
C.S.
Imon canonique.
Suj.
poco allarg.
a tempo.
Suj. 1er STRETTO
C.S.
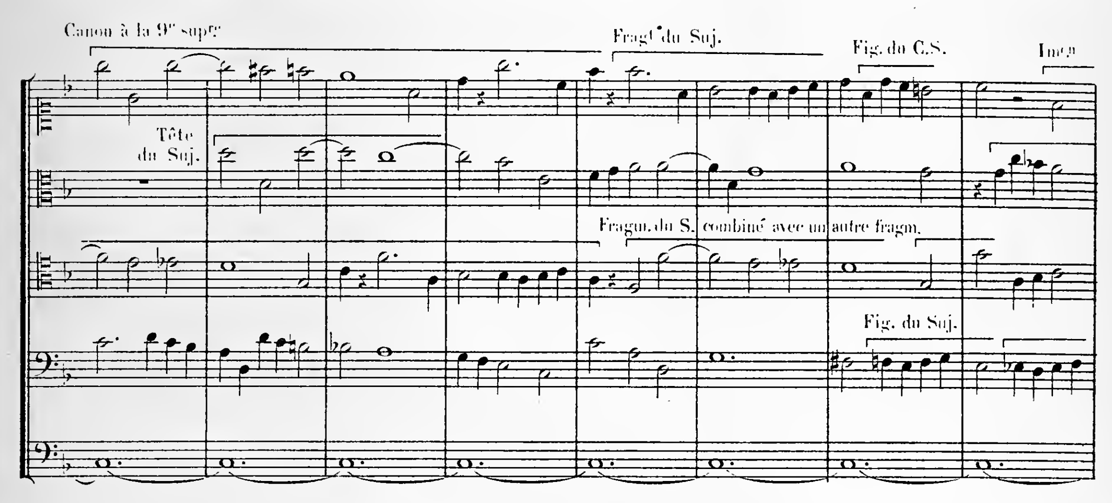

Suj.
R.
Rép.
Imon can. à la 5te
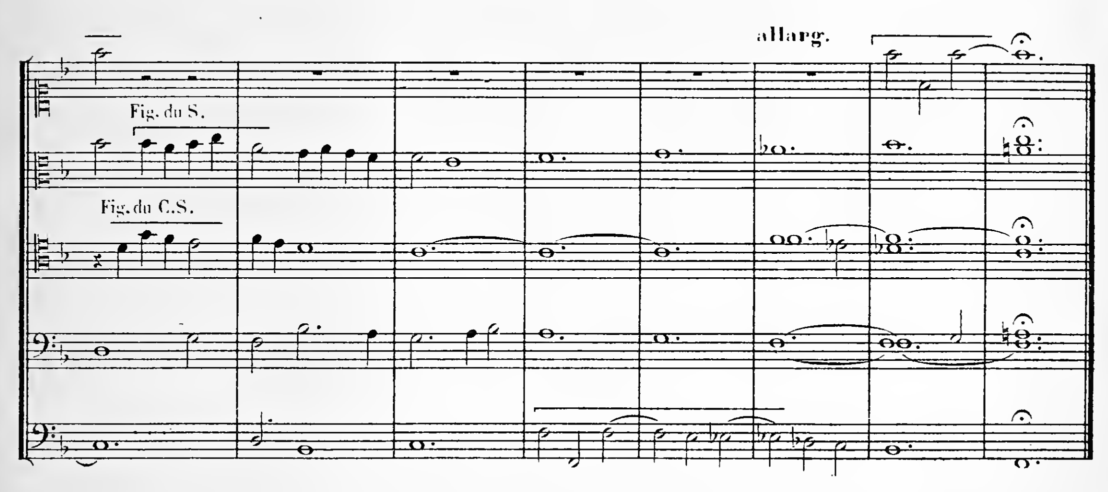

Tête du C.S.
Fig. du C.S.
infre
Imon
Imon can.
Imon
Canon à l'8ve


Canon à l'8ve
Tête de la R.
Tête du S.

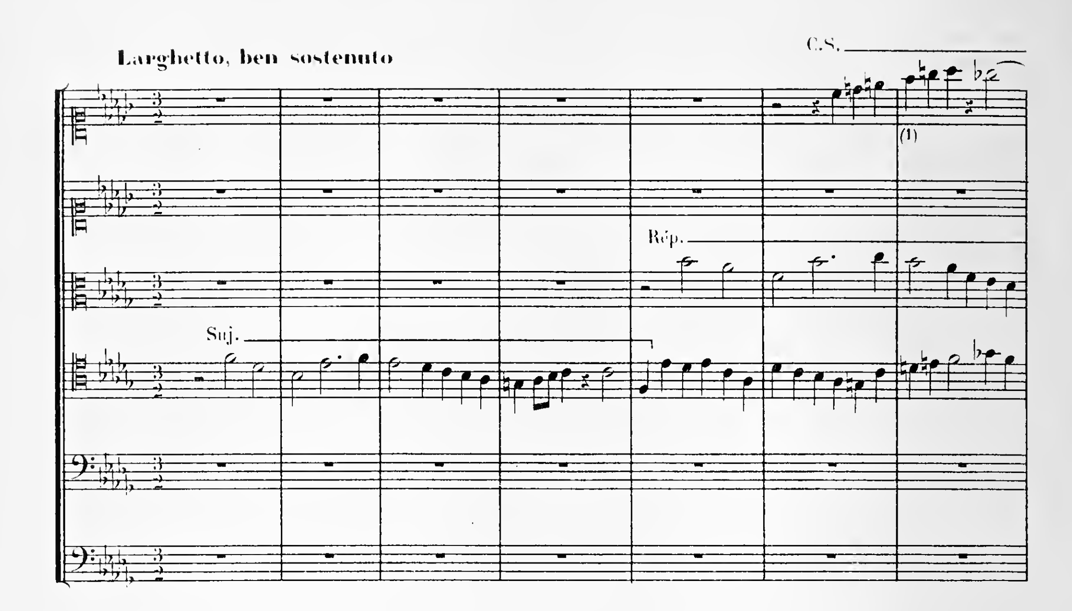

STRETTO VÉRITABLE.
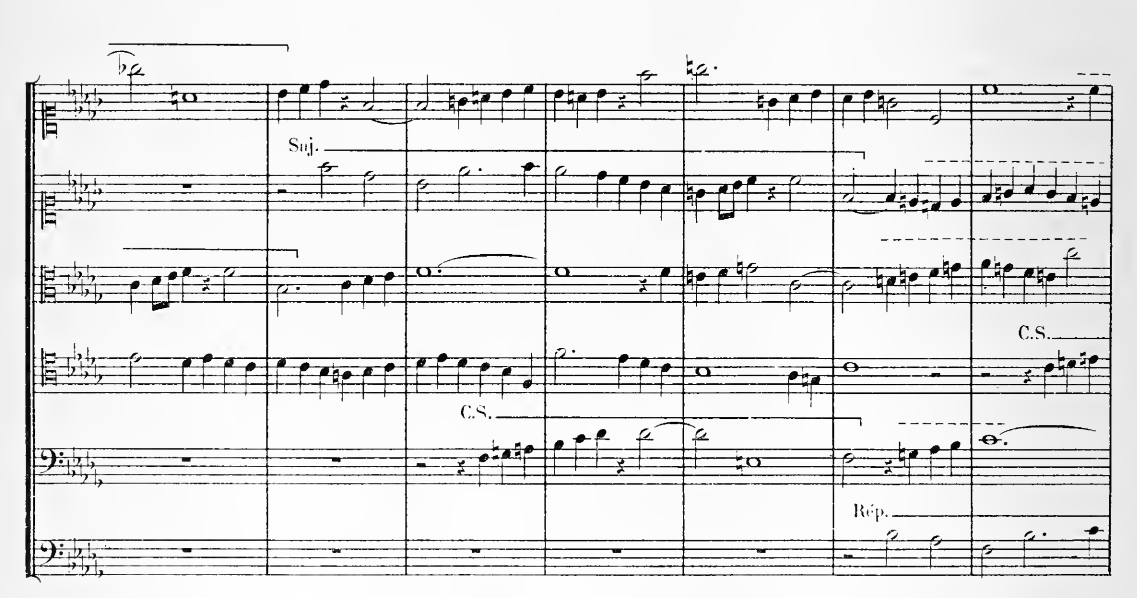

Suj.
Canon à la Domin.


Canon à la 9e supre
Fragt du Suj.
Fig. du C.S.
Tête du Suj.
Fragm. du S. combiné avec un autre fragm.
Fig. du Suj.
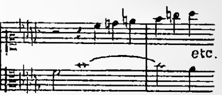

allarg.
Fig. du S.
Fig. du C.S.

Fugue du ton à 6 Voix





(1) Le Contre-Sujet semble ici ne pas être construit d'après les règles du Contrepoint double; il n'en est rien, la 2de mesure du Sujet devant être interprétée ainsi: [musical example] etc, ce qui donne pour la réponse combinée avec le Contre-Sujet la version suivante, parfaitement régulière:



Divert. avec la fin du Suj.

(1)

RELATIF MAJEUR.

Suj.

C.S.

(1) Ce *ré* du Contralto ne peut s'analyser régulièrement; je le laisse cependant, l'effet musical en étant excellent, préférable même, à cause du mouvement conjoint, aux deux versions suivantes, dont la correction ne laisserait rien à désirer. Du reste, arrivé à ce point de ses études, il y a certaines licences que l'élève intelligent et bien doué peut se permettre:

2 autres versions possibles.
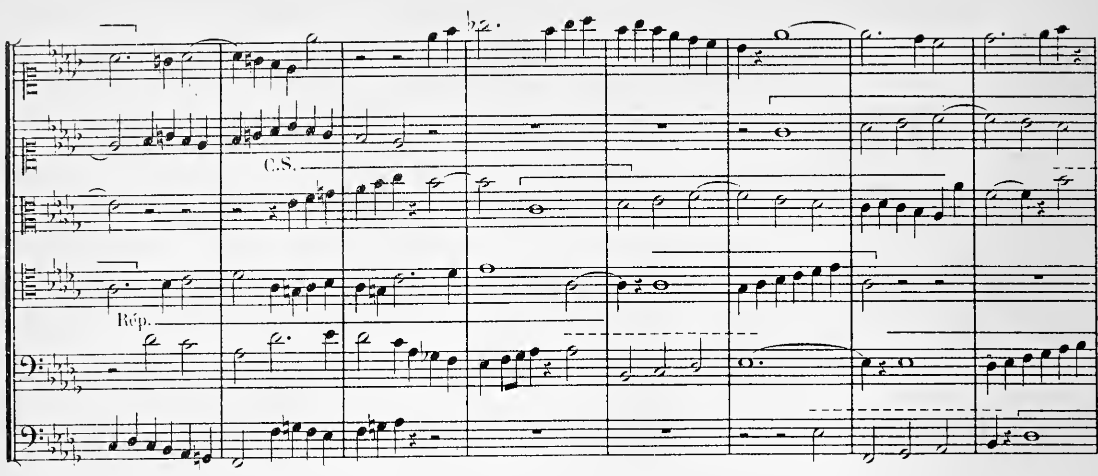
2e S. P.

1re

2e
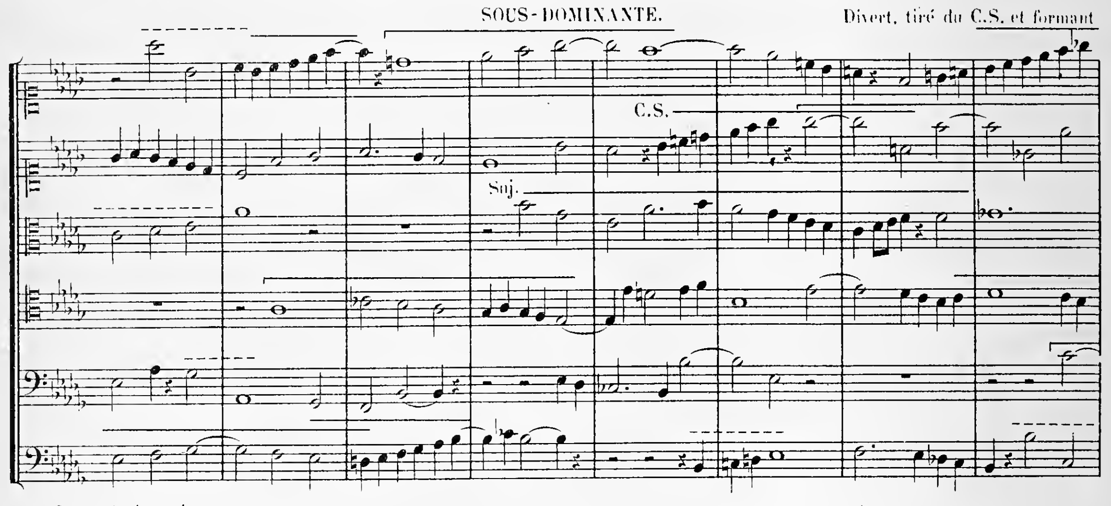
Contr.

Divert. avec la fin du C.S.
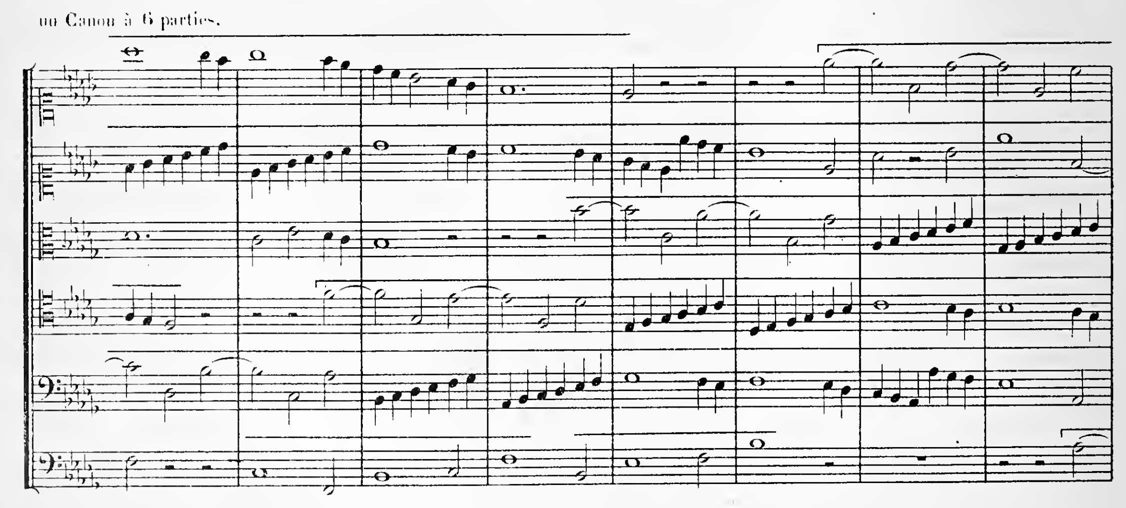


SOUS-DOMINANTE.

Divert. tiré du C.S. et formant



au Canon à 6 parties.



1re STRETTE.

C.S.

Suj.

Rép.

2e STRETTE (du Contre-Suj.)

C.S.

3e STRETTE.

Suj.

Suj.

Rép.

C.S.

Rép.

C.S.

4e STRETTE.

Rép.

Suj.

Rép.

5e STRETTE (VÉRITABLE)

6e STRETTE.
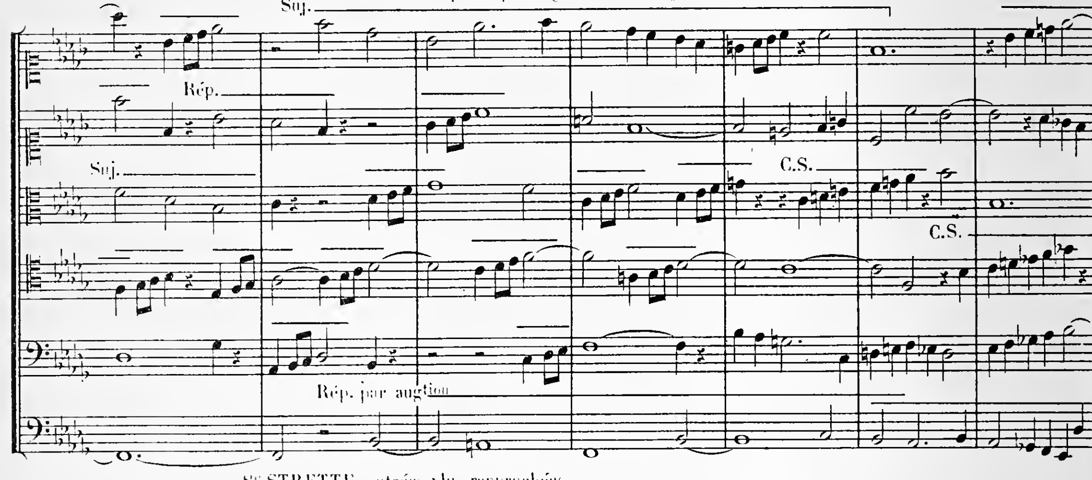
Suj.

Rép.
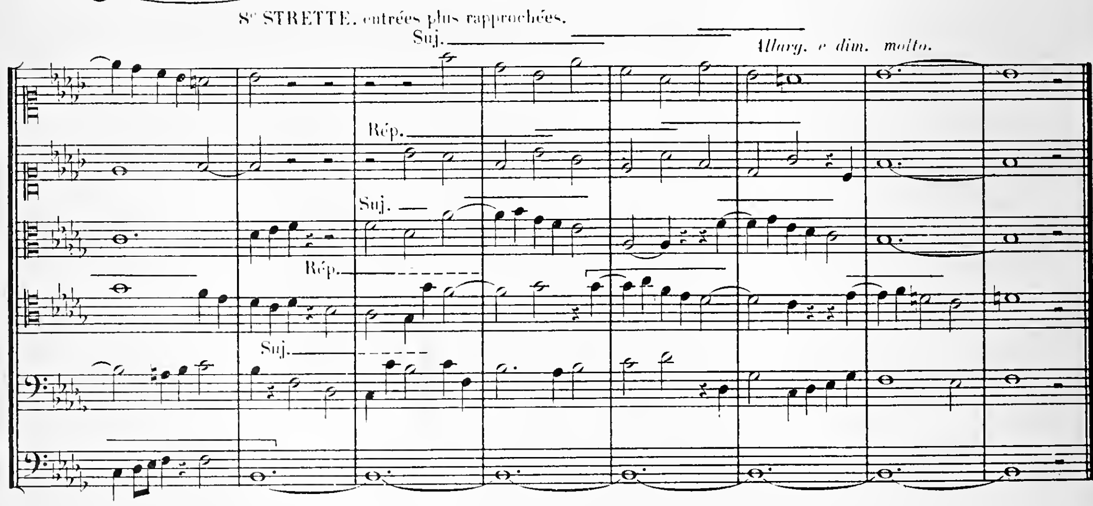
Rép.

Suj.
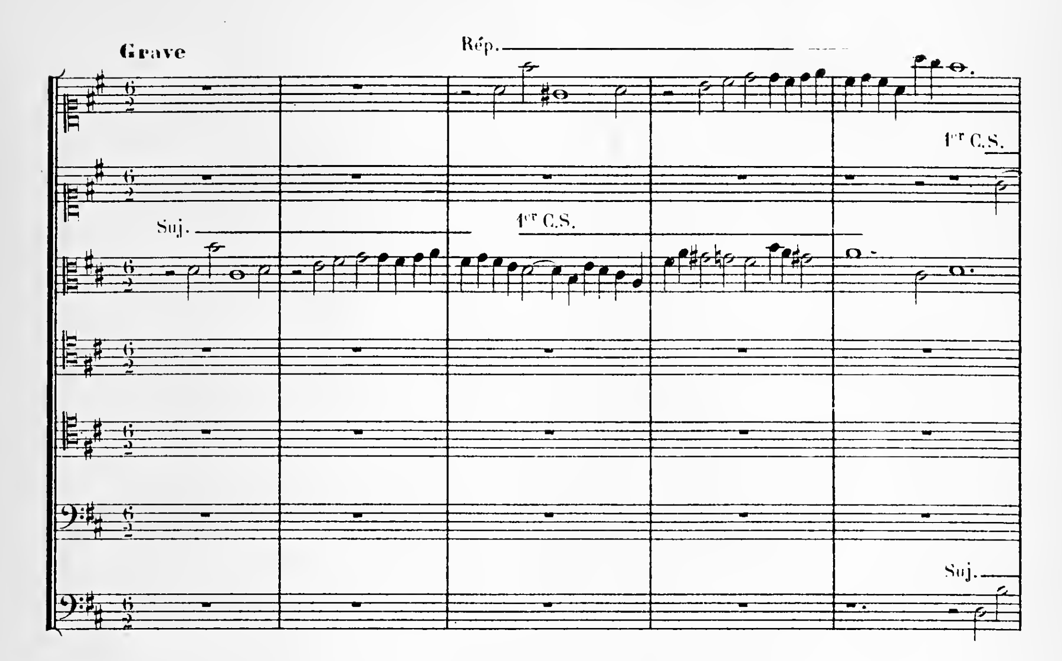
7e STRETTE. Réponse par augtion sur le Suj.



8e STRETTE. entrées plus rapprochées.



Fugue réelle à 7 Voix et 2 Contre-Sujets



Divert. avec des fragm. du Suj.

2e C.S.

2e C.S.

Rep.

1er C.S.

RELATIF MINEUR

Suj.

2e C.S.

1er C.S.

1er C.S.

Divert. avec des fragm. du 1er et 2e C.S.

Rép.

Fragm. du 1er C.S.

Fragm. du 2e C.S.

2e C.S.

Fragm. du 1er C.S.

SOUS-DOMINANTE

Suj.

Divert. avec la tête du 1.er C.S.

2d DEGRÉ

Mouvt Cont.

Dessin s'enchaînant avec le 1er C.S.

1er C.S.

Suj.

2e C.S.

Tête du 1er C.S.

2e C.S.

Fig. du 1er C.S.

Imon
Rép.
Imon
1er STRETTO.
Suj.
Rép.
DIVERT.
Imon
2e STRETTO.
Suj.
Fragm. du 1er C.S.
Rép.
Imon
Imon
3e STRETTO
Suj.

Continuation du dessin.

Canon à l'8ve

Canon à l'8ve

(véritable)

Suj. par mouvt contr. formant Stretto sur le Suj. lui-même.

Tête du

Suj.

Imon de mouvt

Suj. par augm.

Suj. par mouv! cont.

Fragm. du Suj.

Mouv! cont.

Mouv! cont.

Mouv! chrom. du 1er C.S.

Fugue du ton à 8 Voix.

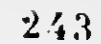
Tempo giusto moderato.

Divert.(Canon à 6 parties commençant sur la fin de l'Exposition et se prolongeant sur le Sujet au Relatif mineur).

Fragm. A.

Rép.

C.S.



C.S.

Suj.

C.S.

Fragm. A.

Rép.

Divert. (avec le fragm. A).

Fragm. A augm.

Suj.

C.S.

Divert. (avec la fin du Suj.)

2e DEGRÉ.

mouvt contraire.

Suj.

C.S.

mouvt contraire.

Divert. avec la fin du C.S.

1re STRETTE.

C.S.

Rép.

Suj.

2e STRETTE.
(Entrée du Suj. plus rapprochée du Suj. sur la Rép.)

3e STRETTE.
(Entrée plus rapprochée de la Rép. sur le Suj.)

4e STRETTE.
(Strette du C.S.)

Rép.

Suj.

C.S.

C.S.



Rép.

Rép.

Suj.

Rép.

7e STRETTE.
(Suj. par augm. sur la Rép.)

8e STRETTE.
(Rép. sur la fin du Suj. par augm.)

C.S.

C.S.

Fragm. du C.S.

Rép.
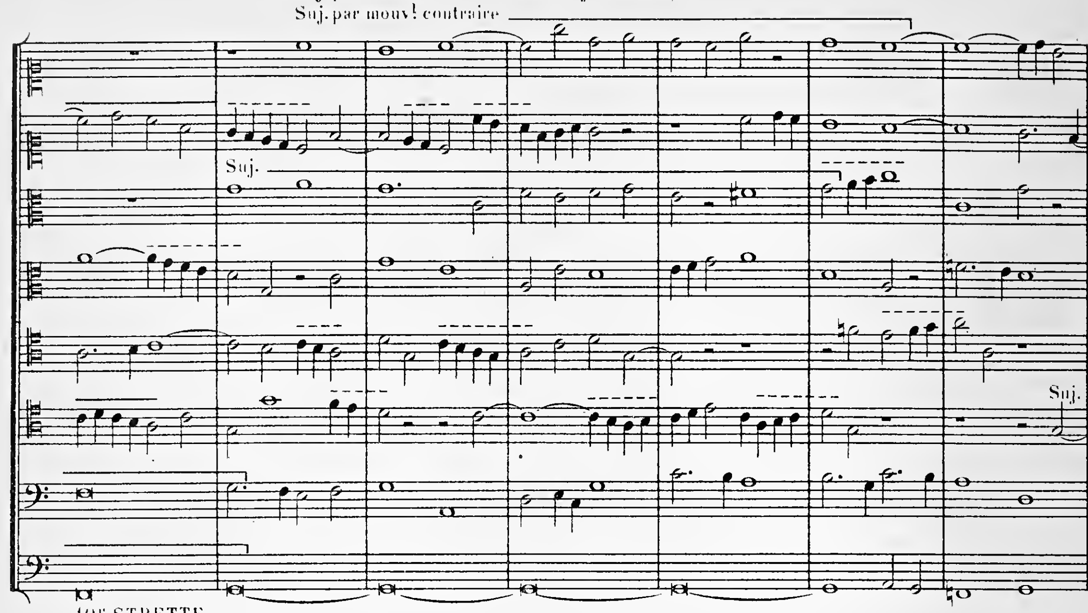
Suj. par augm.

Suj. par augm.
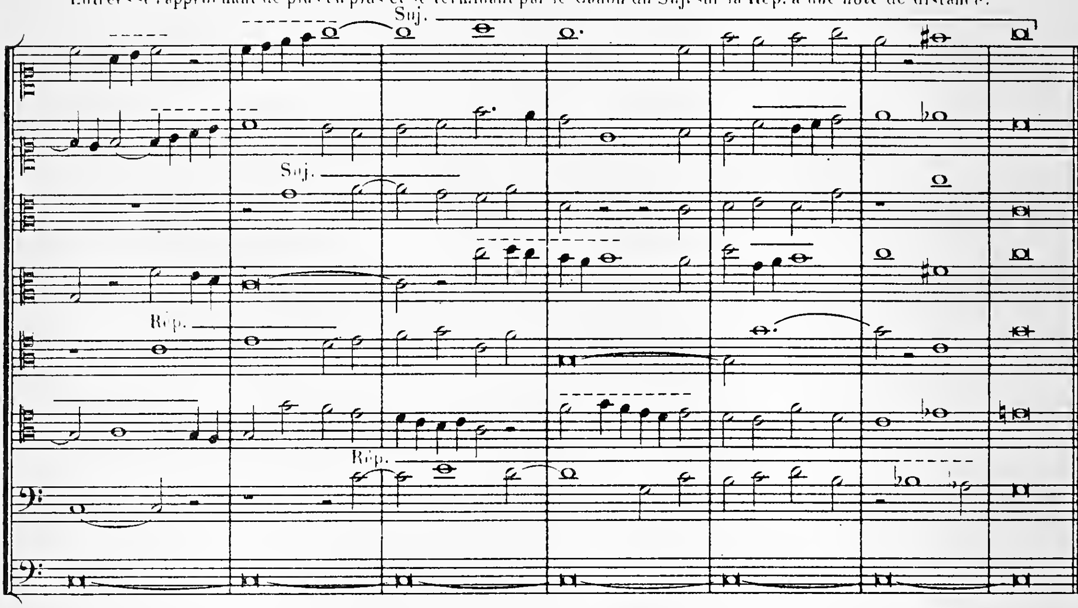


9e STRETTE.

(Suj. par mouvt contraire sur le Suj. lui-même).



10e STRETTE.

Entrées se rapprochant de plus en plus et se terminant par le Canon du Suj. sur la Rép. à une note de distance.



L'auteur ne veut pas terminer ce volume sans mettre sous les yeux des élèves quelques Fugues ayant obtenu les 1ers prix dans les concours du Conservatoire: tout d'abord celle qui lui a valu à lui-même cette récompense en 1857; ensuite celle de Mr Massenet en 1863; puis, comme contraste à cette époque déja antérieure, trois autres, choisies dans ces dix dernières années; et enfin une Fugue composée comme travail de classe par Mr J. Mouquet en 1893.

Ces divers travaux seront, il me semble, des documents intéressants pour l'élève, qui pourra ainsi avoir des points de comparaison et se rendre compte du niveau actuel des études.

Fugue du Ton à 4 Voix et 2 Contre-Sujets.
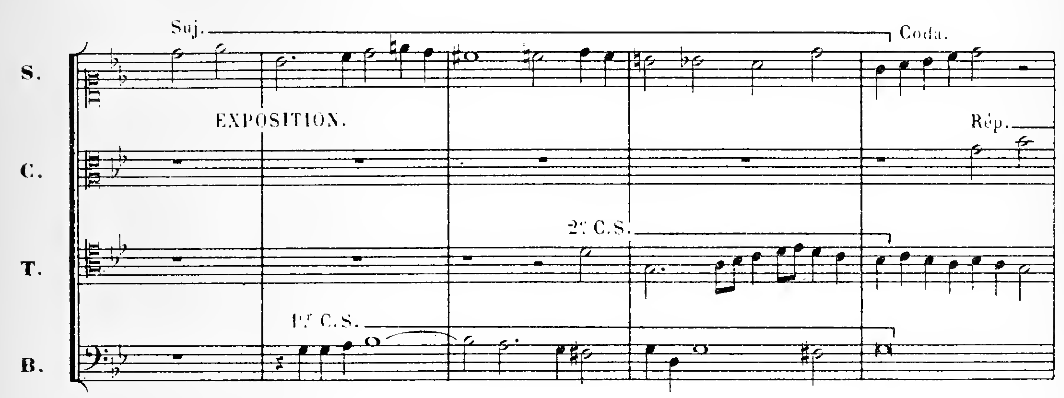
1er PRIX A L'UNANIMITÉ EN 1857.

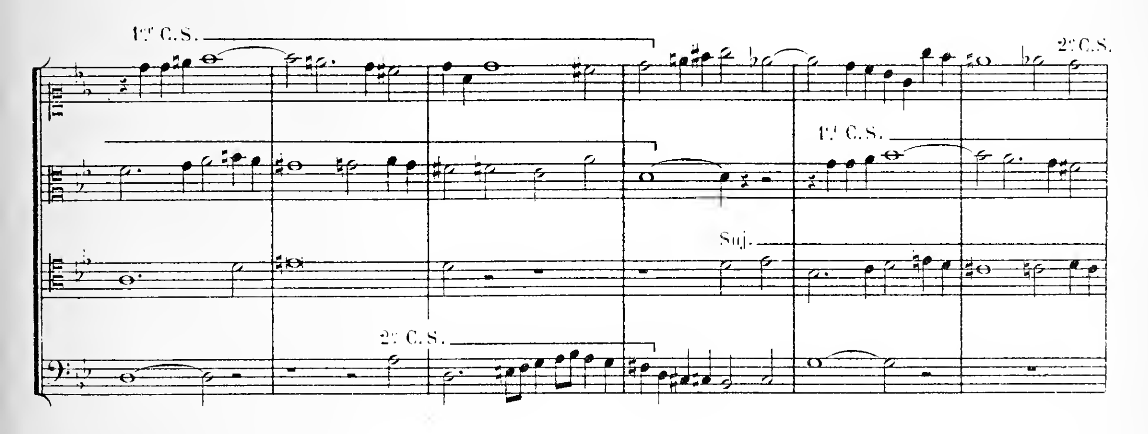
TH. DUBOIS, élève d'AMBROISE THOMAS.
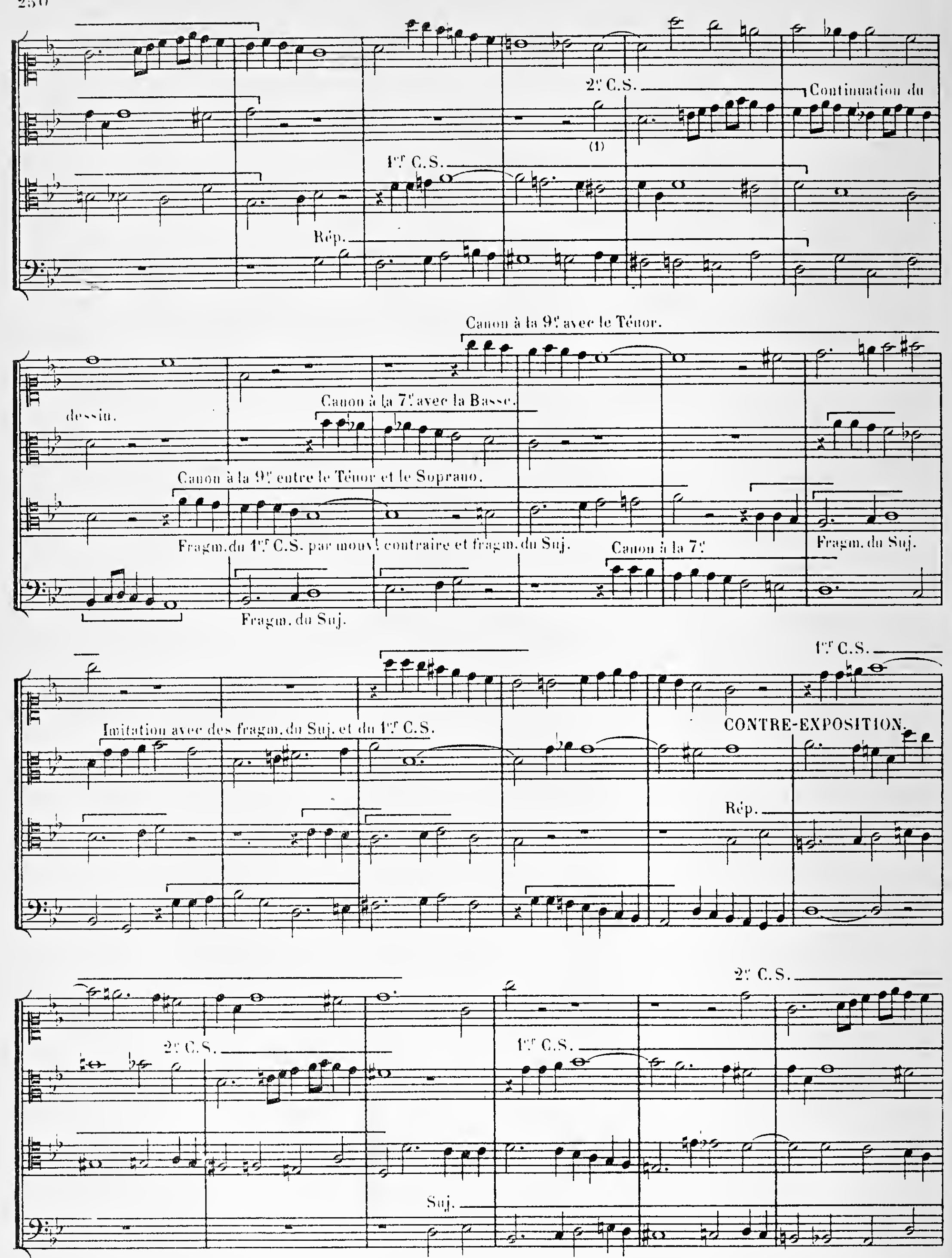
NOTA. Cette Fugue ne figure pas dans la collection des Fugues de 1er prix du Conservatoire que possède la Bibliothèque, le manuscrit original n'ayant pu être retrouvé, ainsi qu'il est arrivé assez souvent à cette époque. _ J'ai pu facilement la reconstituer à l'aide de notes éparses en forme de brouillon prises au crayon le jour du concours.

Ces notes étaient suffisamment complètes pour me permettre de faire cette reconstitution *dans son état intégral.* J'ai pourtant dû interpréter quelques endroits (fort peu), qui étaient effacés ou manquaient de clarté dans les brouillons. _ Il est donc possible qu'il se trouve ici quelques différences *(mais tout-à-fait insignifiantes)* de notes entre cette Fugue et le manuscrit présenté au concours de 1857.
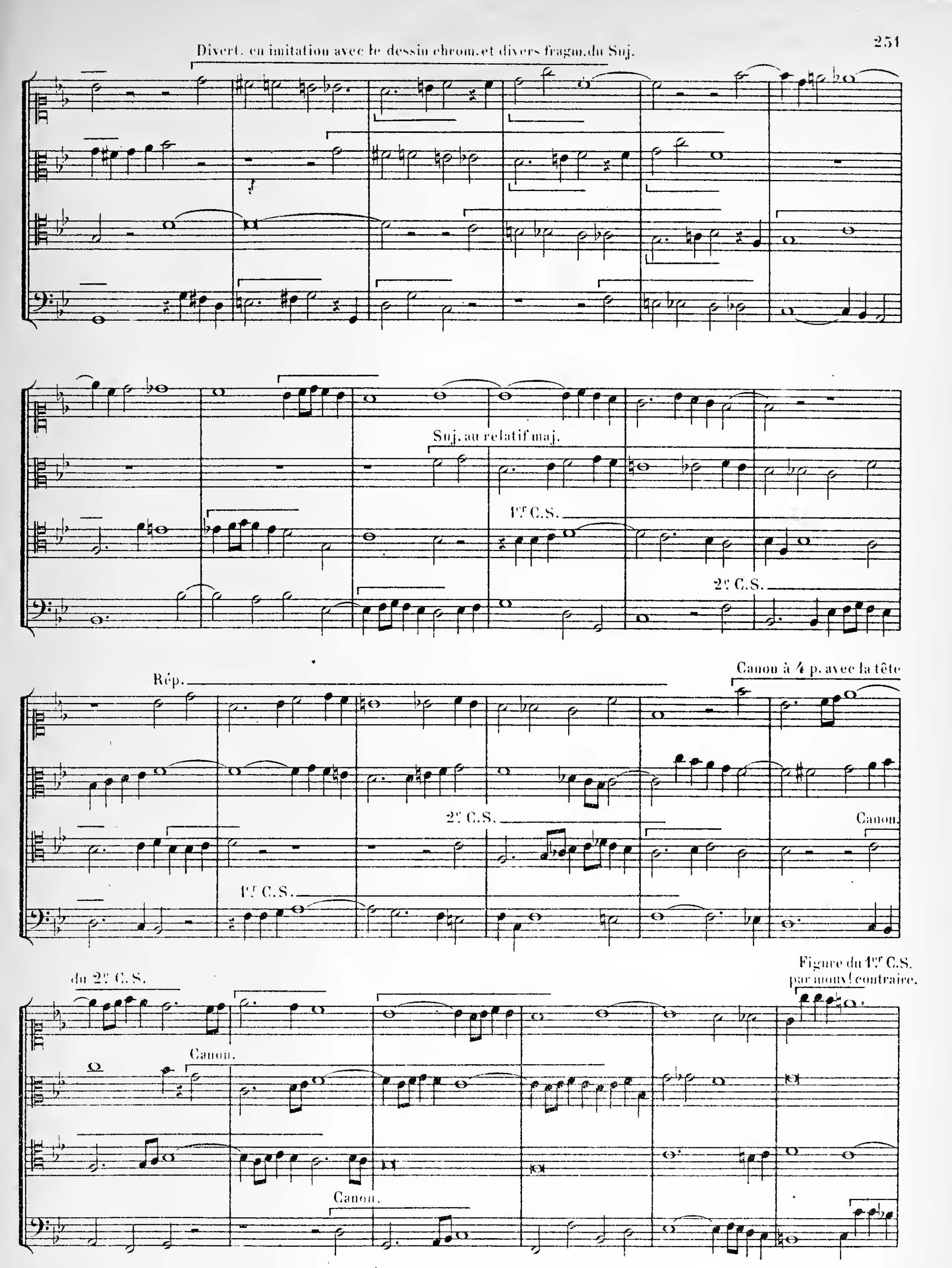








(1) Si j'attaque le 2e Contre-Sujet sur un unisson, c'est pour avoir l'accord complet au premier temps de la mesure suivante.



Divert. en imitation avec le dessin chrom. et divers fragm. du Suj.
Suj. au relatif maj.
1er C.S.
2e C.S.
Rép.
Canon à 4 p. avec la tête
du 2e C.S.
Canon.
Figure du 1er C.S. par mouvt contraire.

Divert. avec des fragm. du 1er C.S. et du Suj.

1er C.S.

Suj. à la Sous-dominante.

2e C.S.
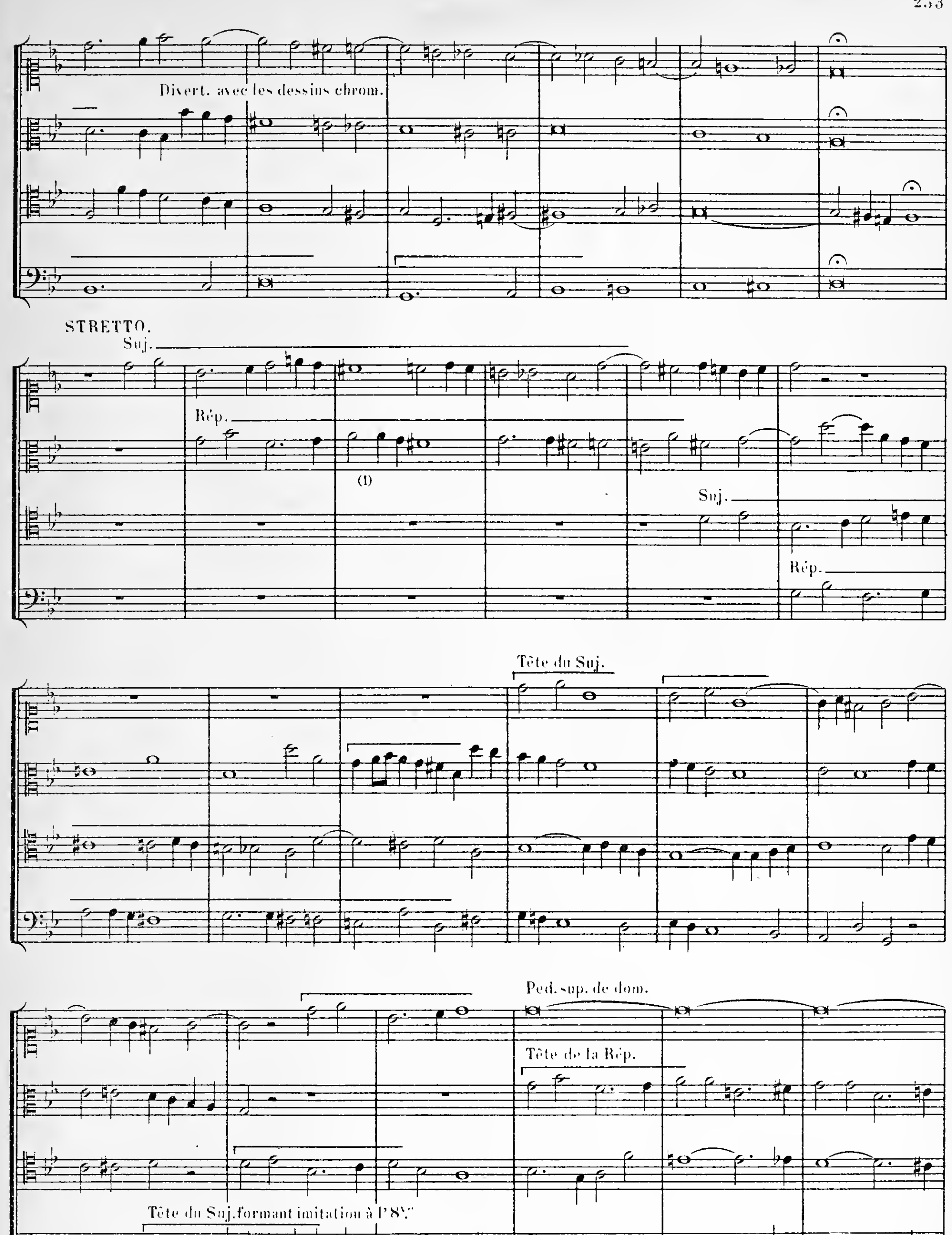
Continuation des dessins.

Fragm. du Suj. par mouvt contraire.
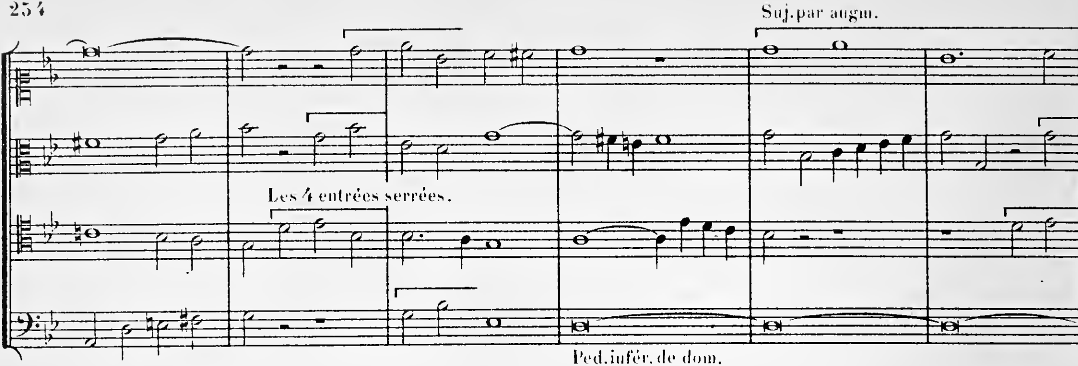
Entrée du Suj. à la 6te
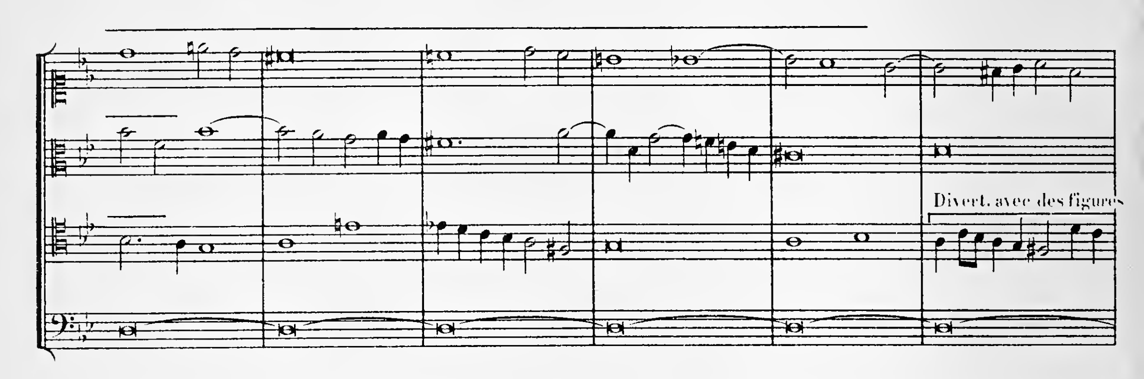
Partie du Suj. continuée.
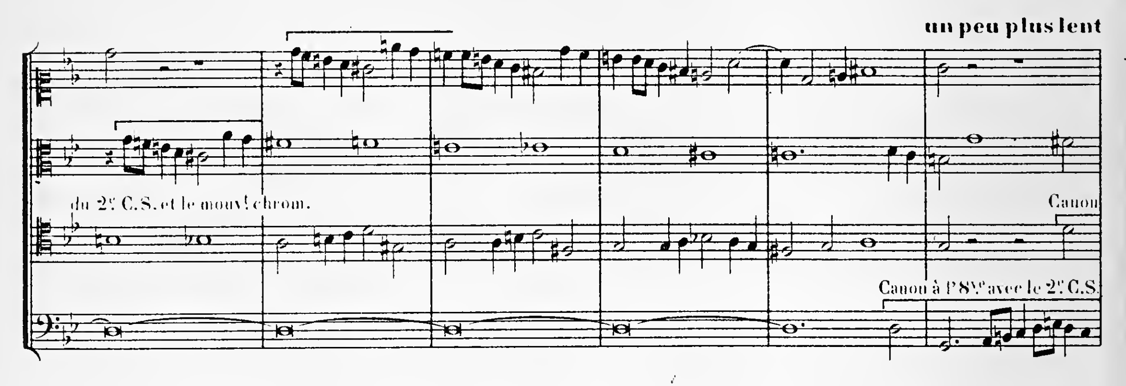
Tête du Suj. en augm.
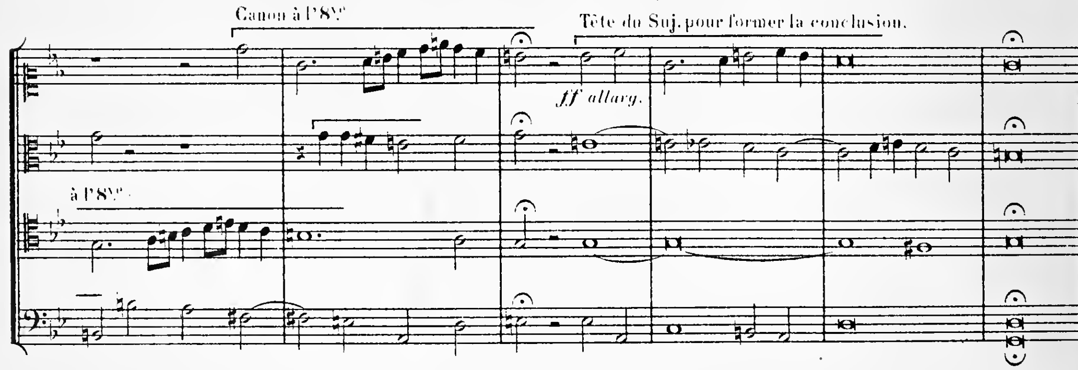


(1) Réponse modifiée pour le Stretto.


Suj. par augm.
Les 4 entrées serrées.
Ped. infér. de dom.


Divert. avec des figures


un peu plus lent
du 2e C. S. et le mouvt chrom.
Canon
Canon à l'8ve avec le 2e C. S.
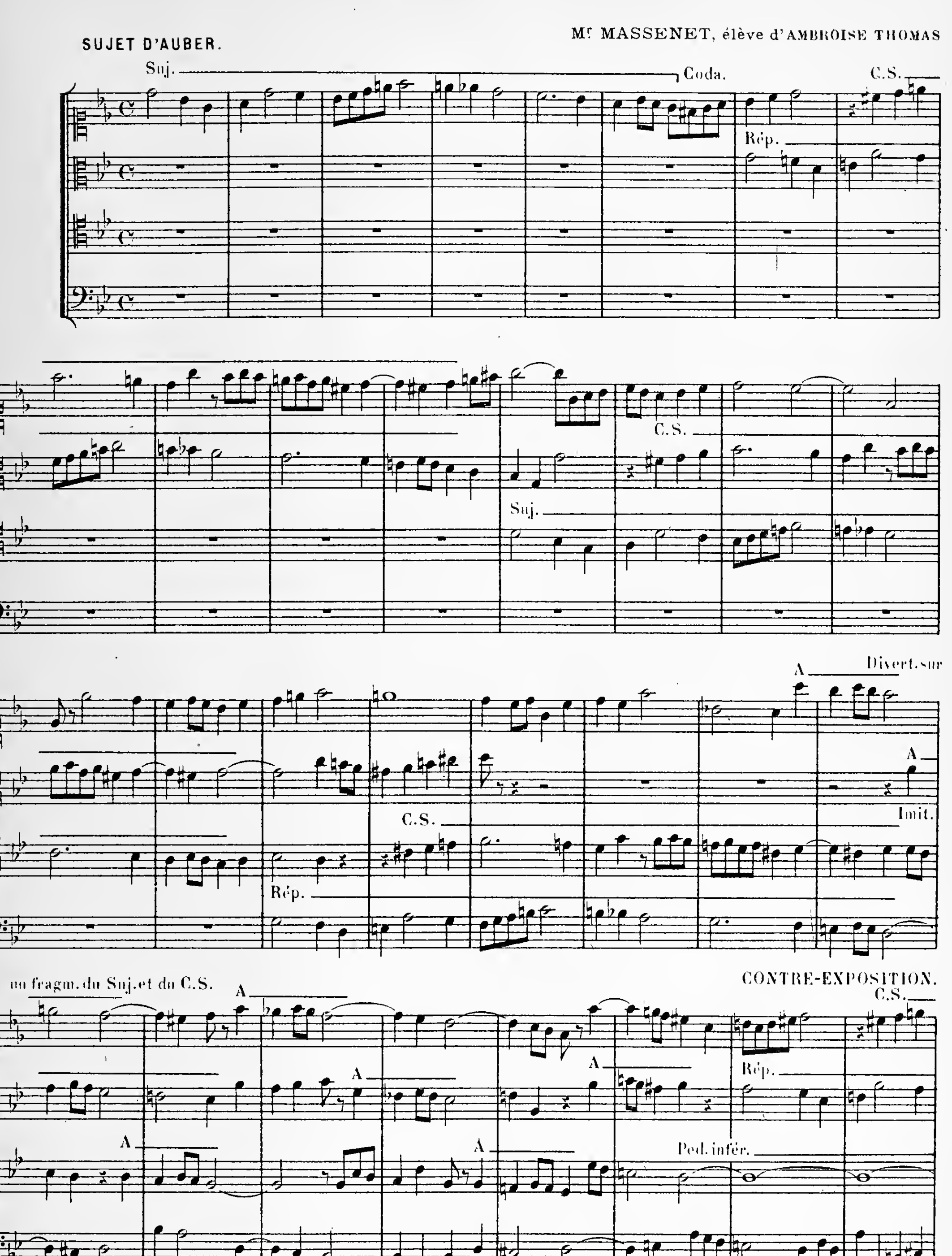

Canon à l'8ve
Tête du Suj. pour former la conclusion.
ff allarg.
à l'8ve
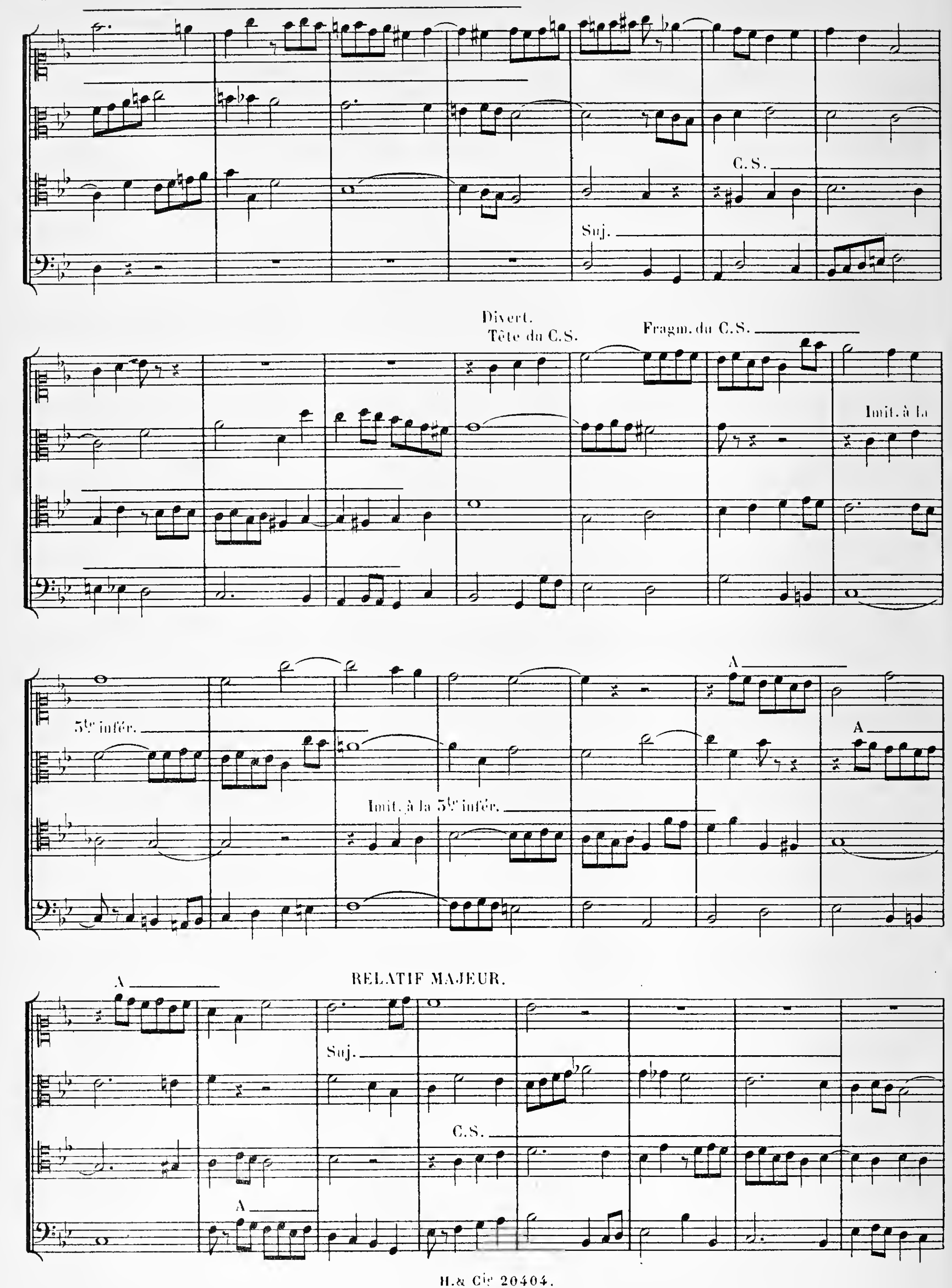
Fugue du ton à 4 Voix.

CONCOURS DE 1863. _ 1er PRIX.

SUJET D'AUBER.
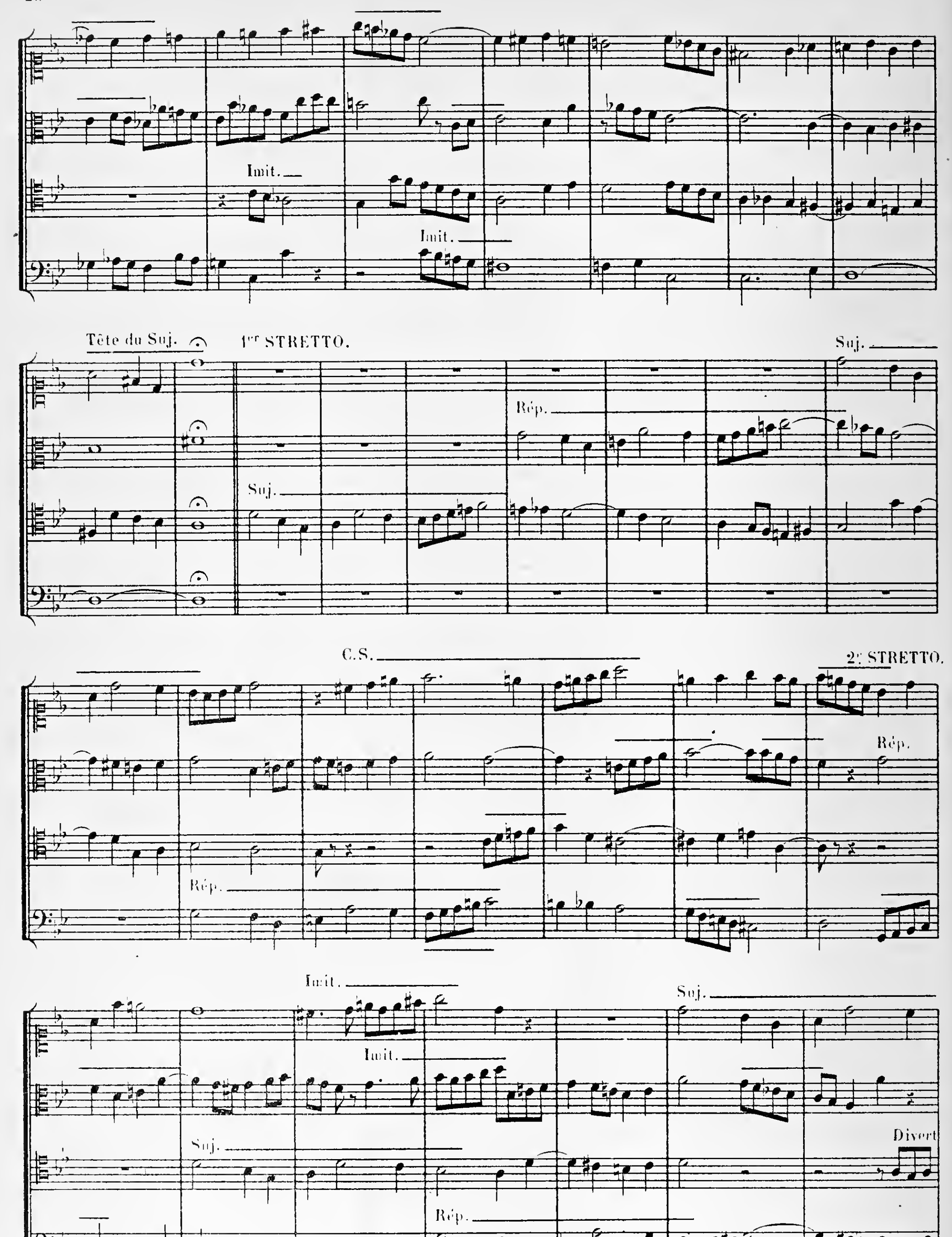
Mr MASSENET, élève d'AMBROISE THOMAS





C.S.
Suj.
Divert.
Tête du C.S.
Fragm. du C.S.
Imit. à la
5te infér.
Imit. à la 5te infér.
A
RELATIF MAJEUR.
Suj.
C.S.
A

257
Rép.
Divert. tiré du Suj.
A.
C.S.
Imit. à
la 5te infér.
Imit. B tirée du C.S.
Canon A.
Canon A, tête du Suj.
Imit. B.
Imit. du Canon A.
Imit. B.
Canon A.
Suj. sous-dom.
SOUS-DOMINANTE.
C.S.
Imit.
Imit.
Imit.
Imit.
Imit.
Imit.


Imit.
Imit.
Tête du Suj.
1er STRETTO.
Suj.
Rép.
Suj.
C.S.
2e STRETTO.
Rép.
Rép.
Imit.
Imit.
Suj.
Suj.
Divert
Rép.

Divert. — 3e STRETTO.

Suj. — *p*

Rép. — *p*
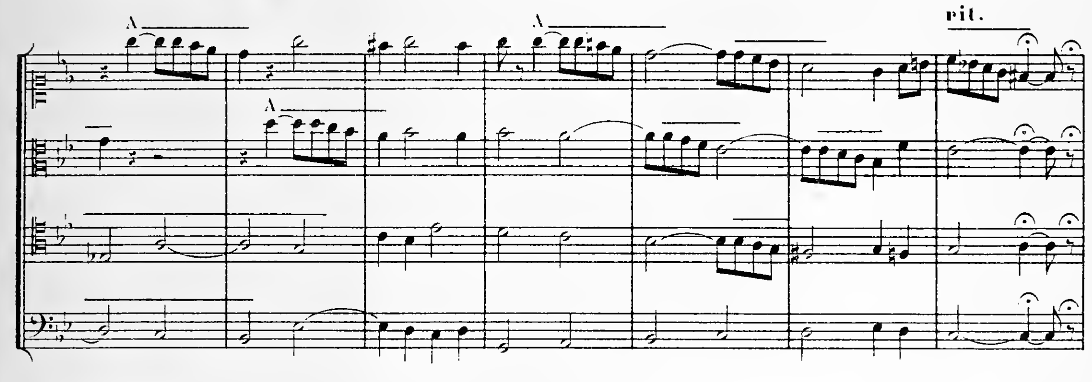
Tiré du C.S.

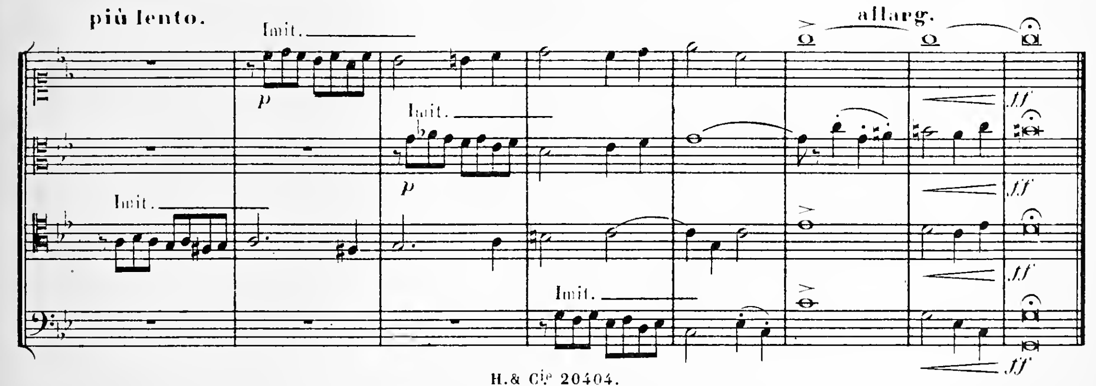
Stretto par augm.

A

Rép. par augm.

Suj. par augm.
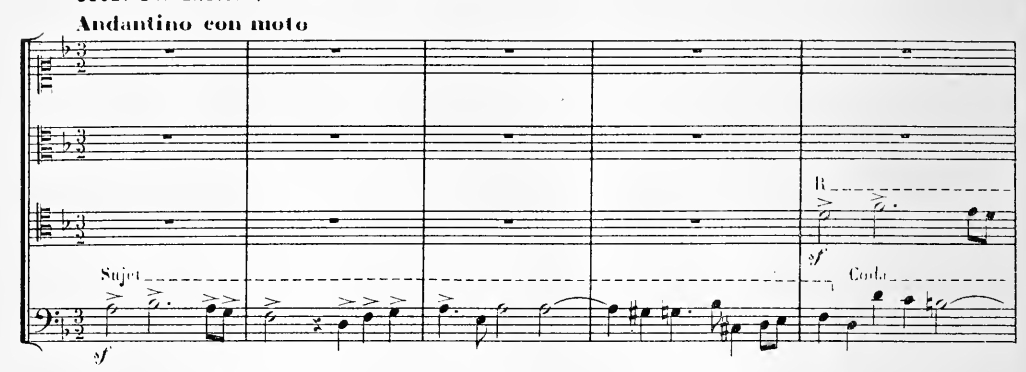




Fugue du Ton à 4 voix
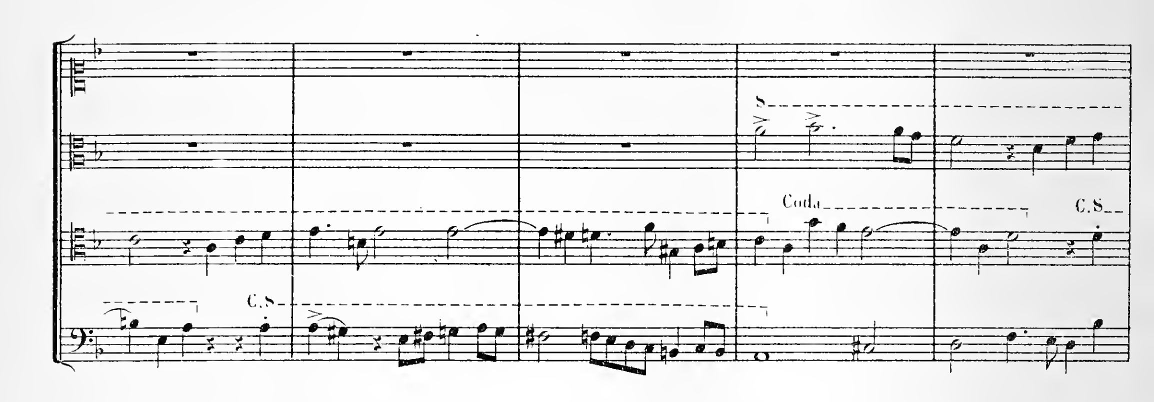
1.er PRIX EN 1891.
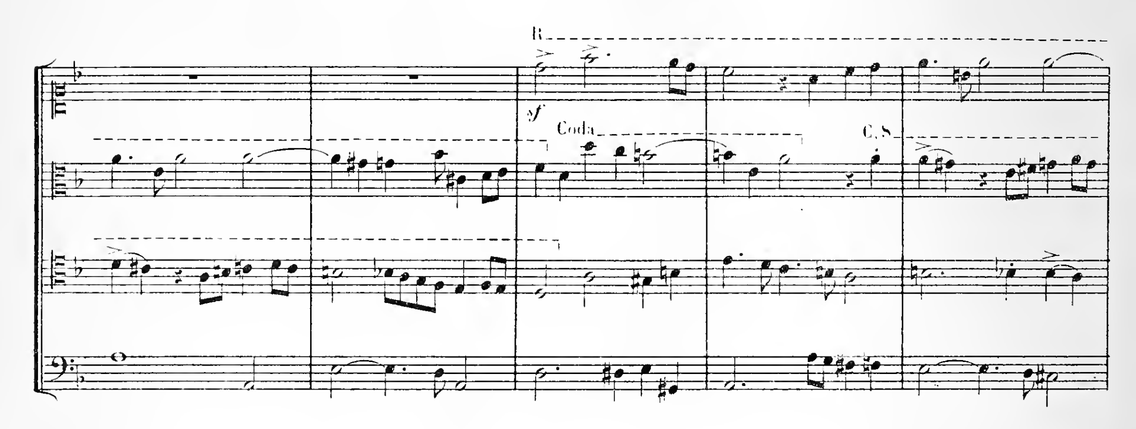
MADELEINE JŒGER[1], élève de M.r ERN. GUIRAUD.

SUJET D'AMBROISE THOMAS
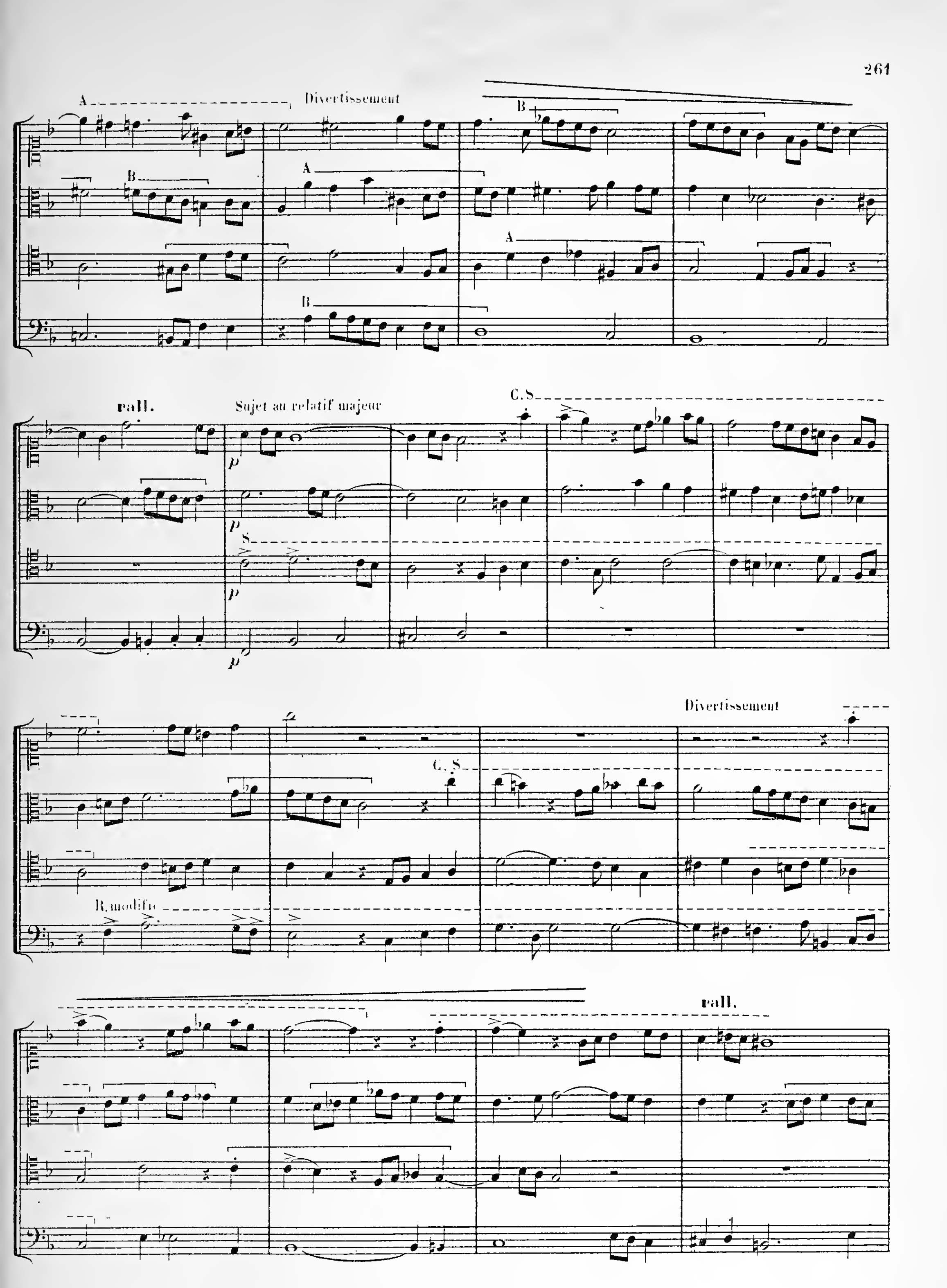
Andantino con moto
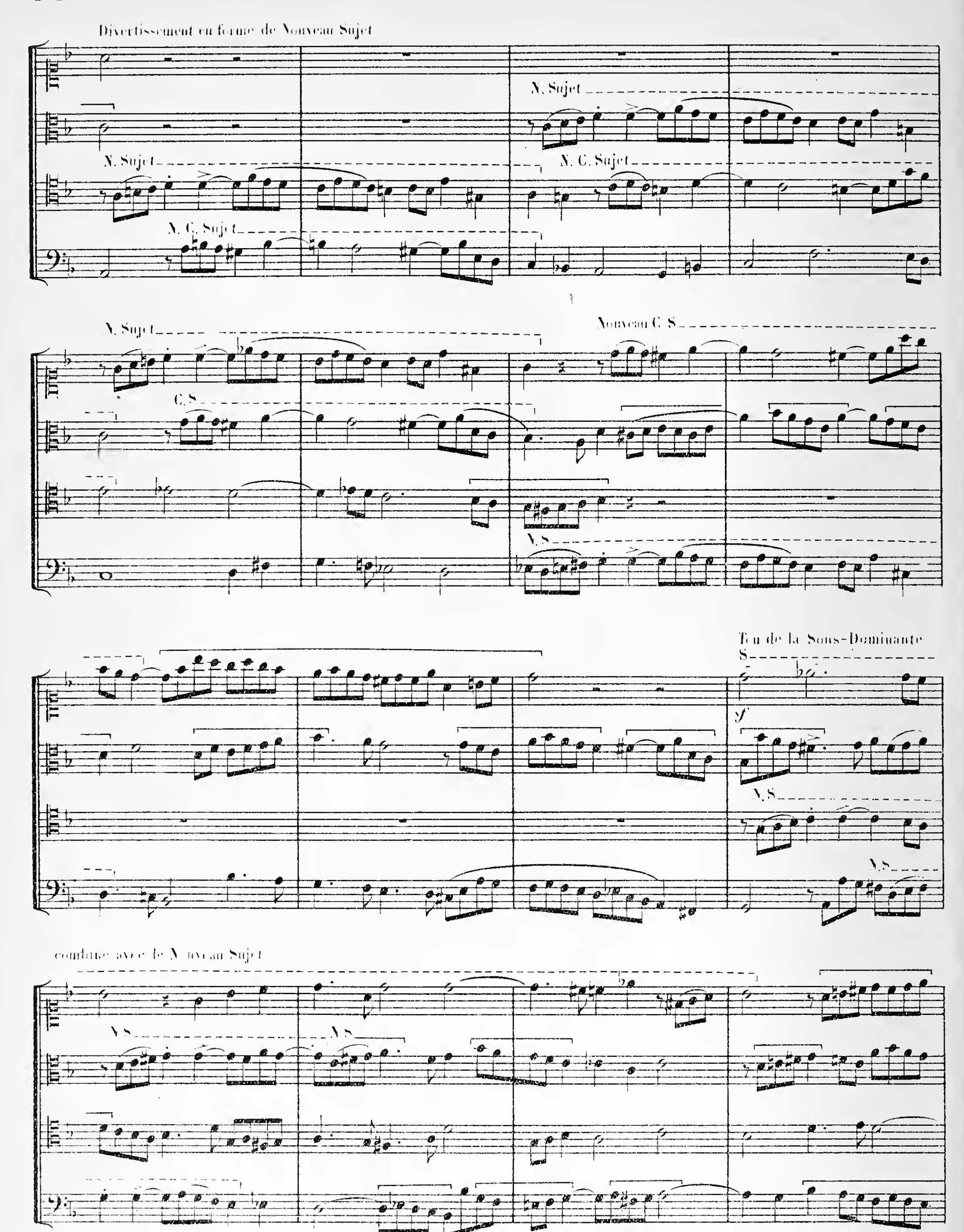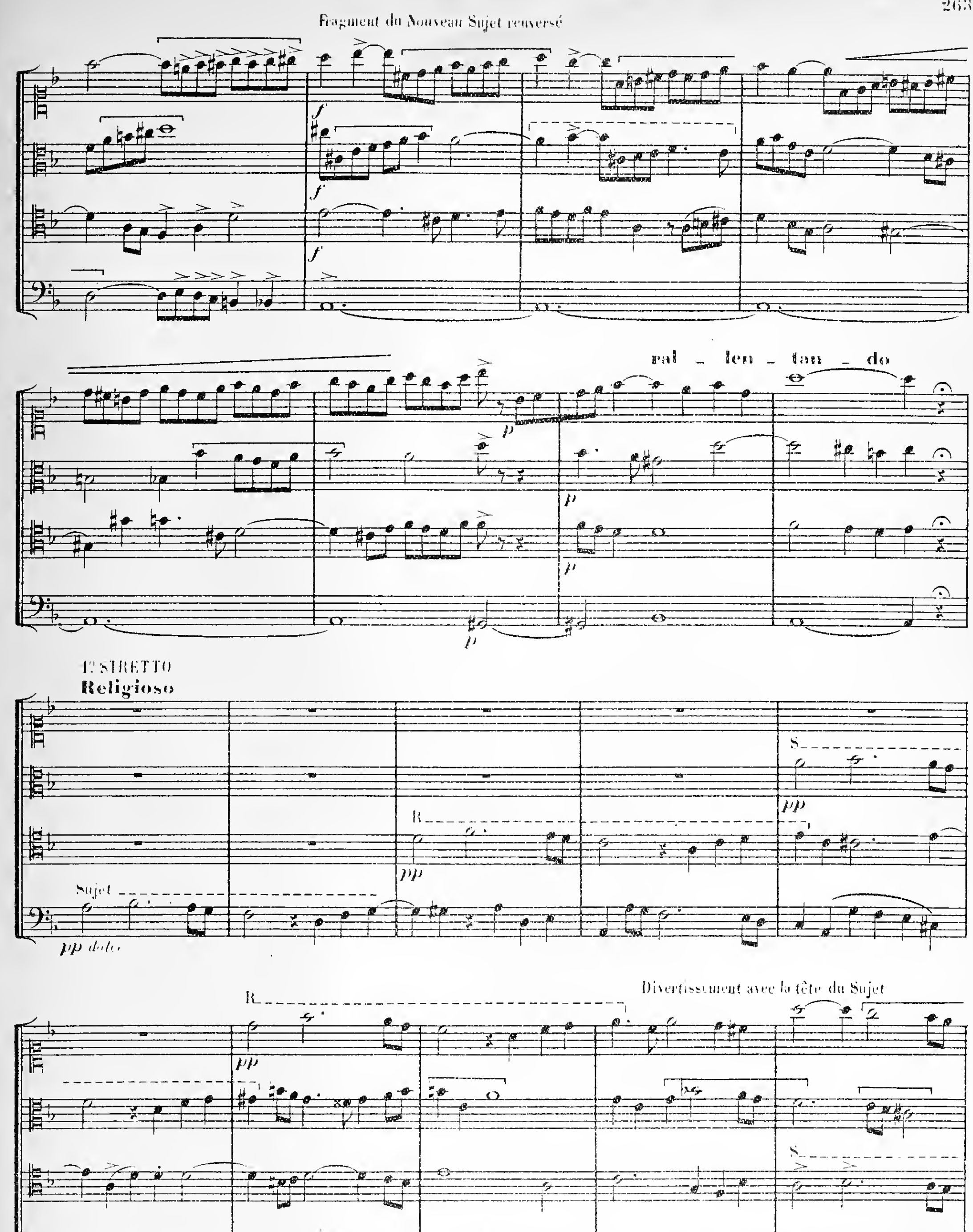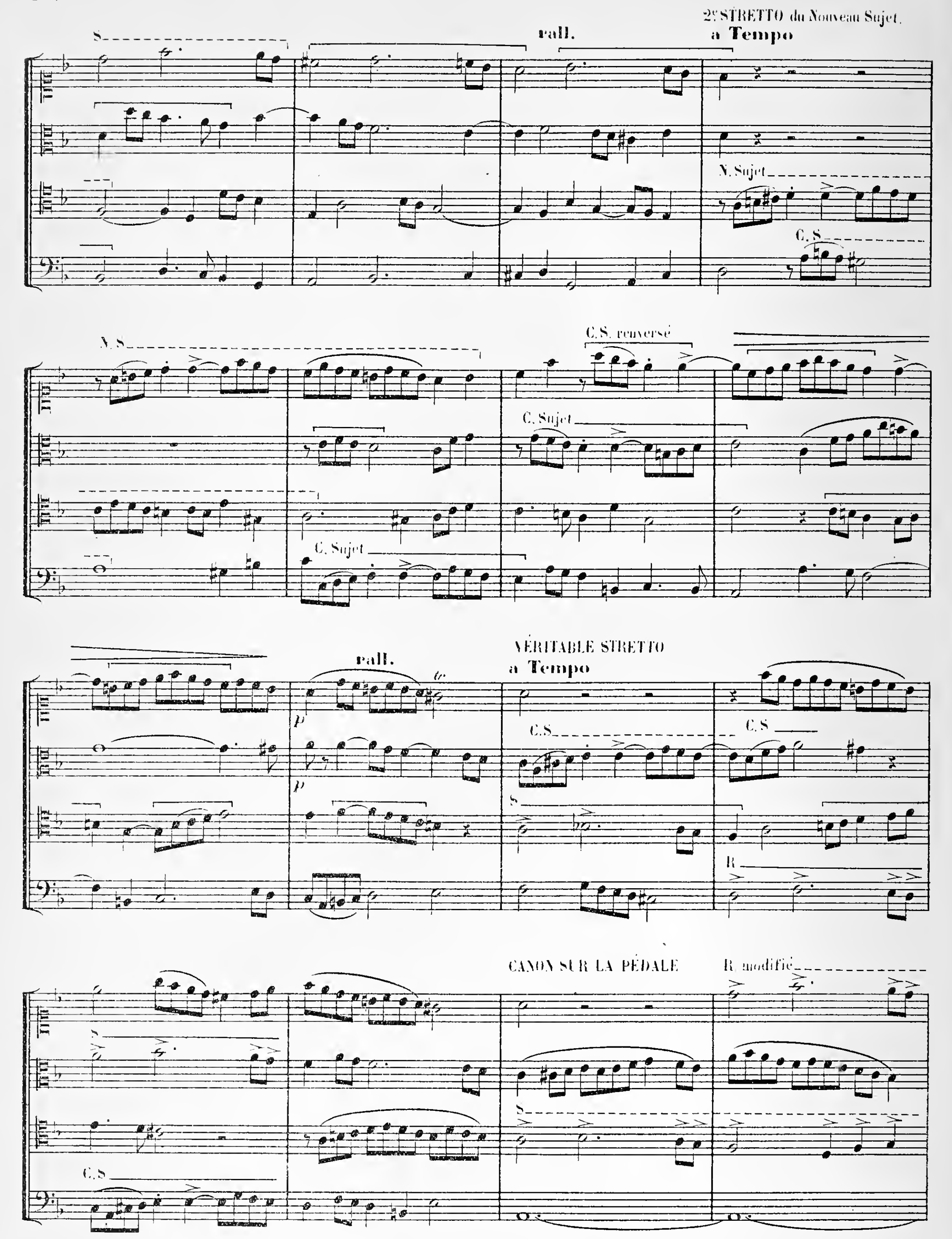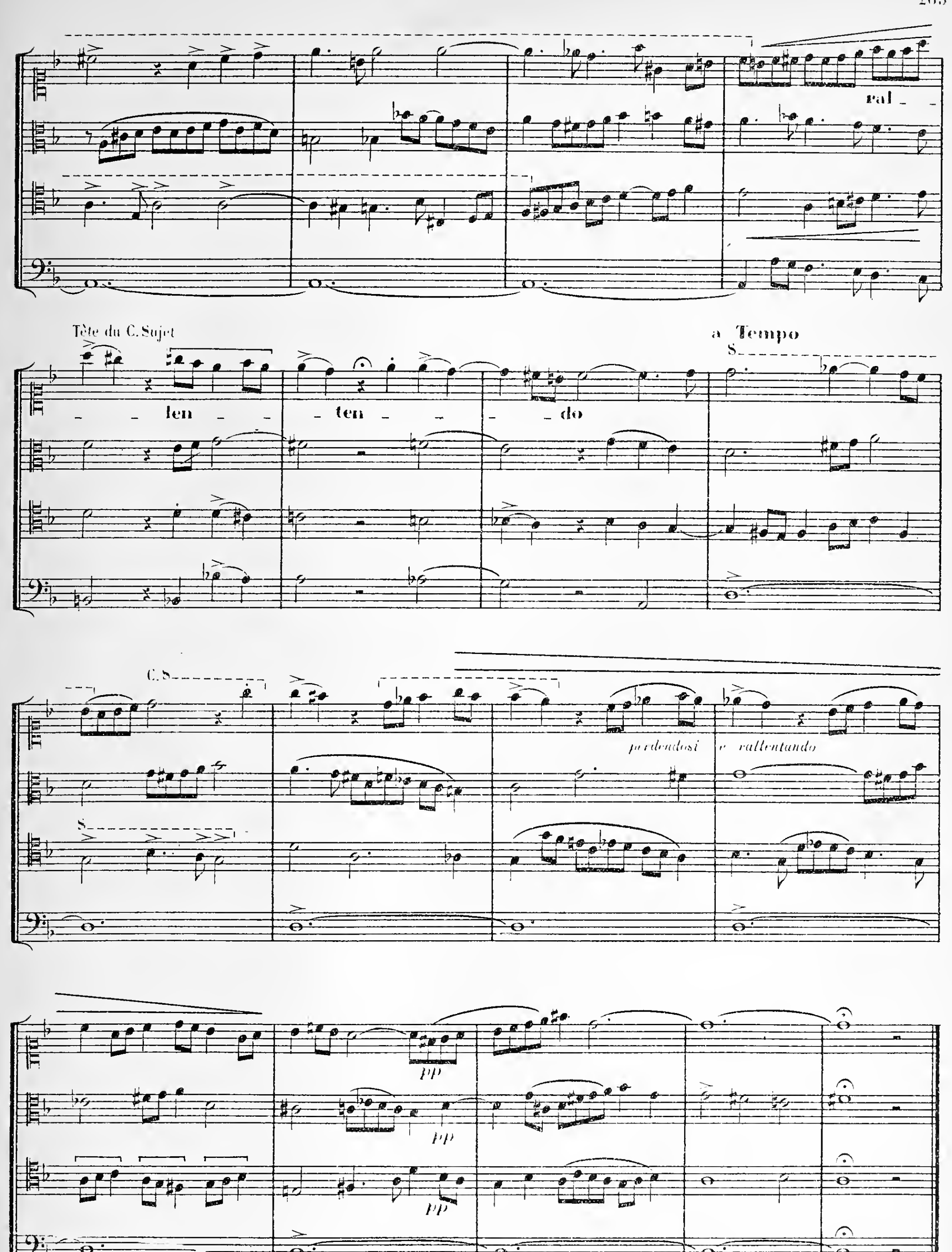






(1) Aujourd'hui Madame Henri Josse, l'éminente pianiste et professeur bien connue.


A
Divertissement
B
B
A
A
B
rall.
Sujet au relatif majeur
C.S
p
p
S.
p
p
Divertissement
C. S
R. modifié
rall.


Divertissement en forme de Nouveau Sujet
N. Sujet
N. Sujet
N. C. Sujet
N. C. Sujet
N. Sujet
Nouveau C. S
C. S
N. S
Ton de la Sous-Dominante
S
N. S
N. S
combiné avec le Nouveau Sujet
N. S
N. S


Fragment du Nouveau Sujet renversé
f
f
f
ral _ len _ tan _ do
p
p
p
p
1er STRETTO
Religioso
S.
pp
R.
pp
Sujet
pp dolce
R.
pp
Divertissement avec la tête du Sujet
S.

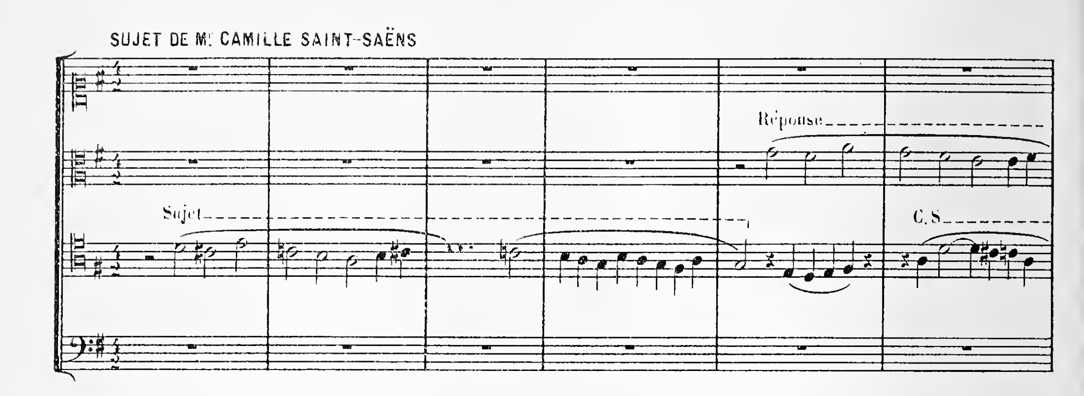

2e STRETTO du Nouveau Sujet.
S.
rall.
a Tempo
N. Sujet
C. S
N. S
C.S. renversé
C. Sujet
C. Sujet
rall.
VÉRITABLE STRETTO
a Tempo
C.S
C.S
p
p
S
R
CANON SUR LA PÉDALE
R. modifié
S
C.S
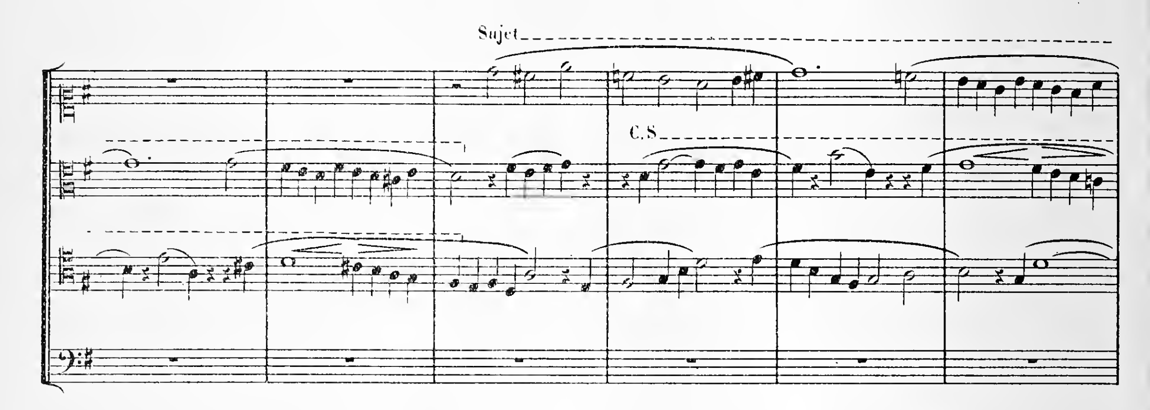

ral
Tête du C. Sujet
len
ten
do
a Tempo
S.
C. S.
S.
perdendosi e rallentando
pp
pp
pp
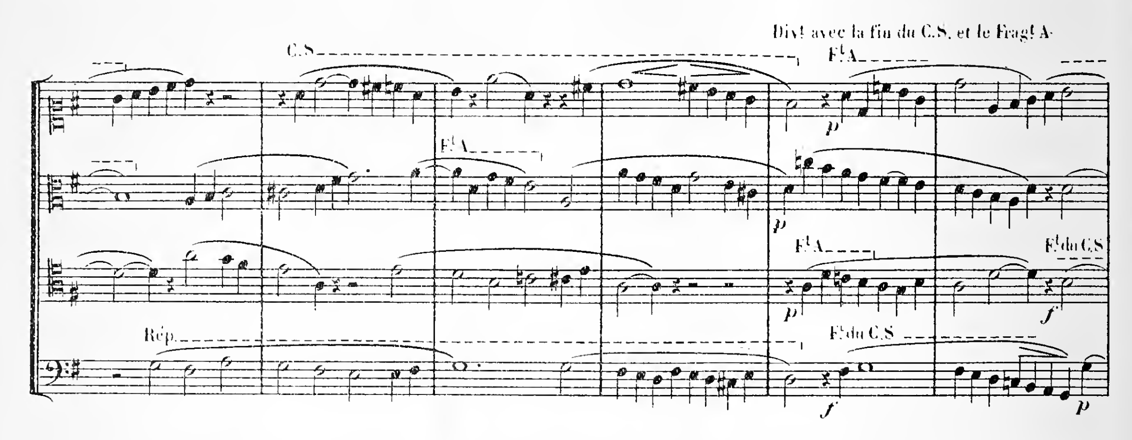
Fugué du Ton à 4 voix

1.er PRIX EN 1896.
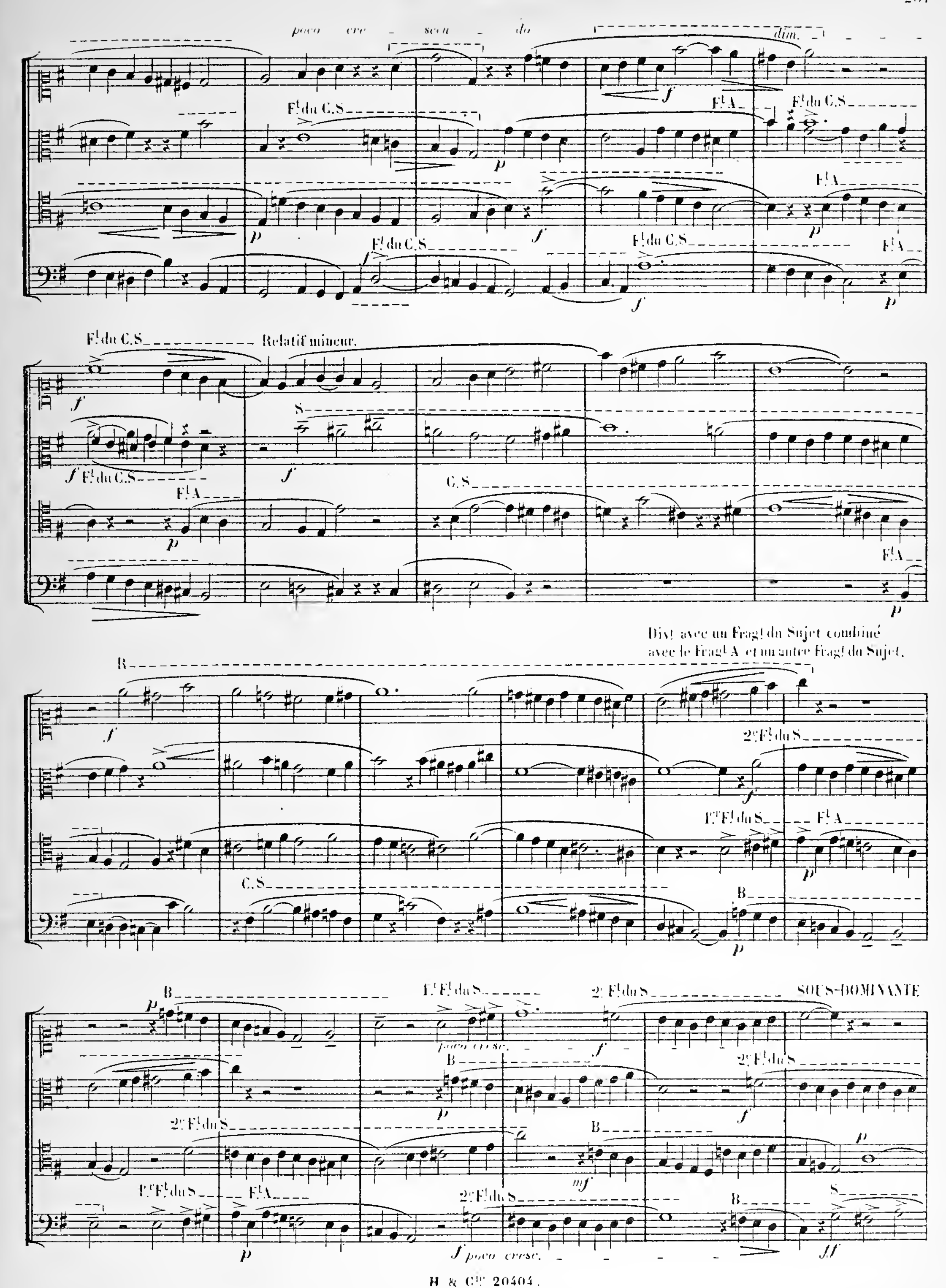
GEORGES CAUSSADE[1], élève de M.r TH. DUBOIS.
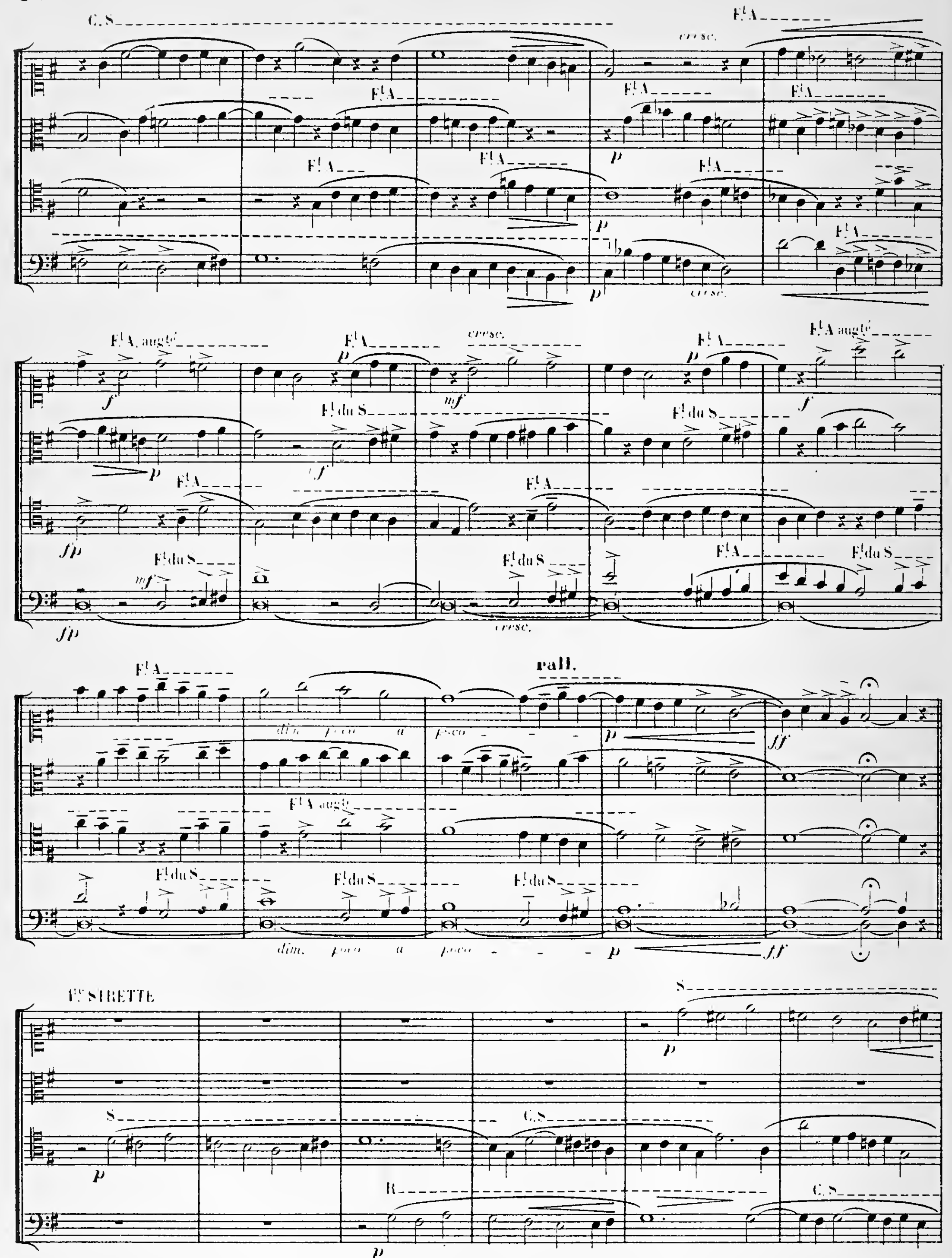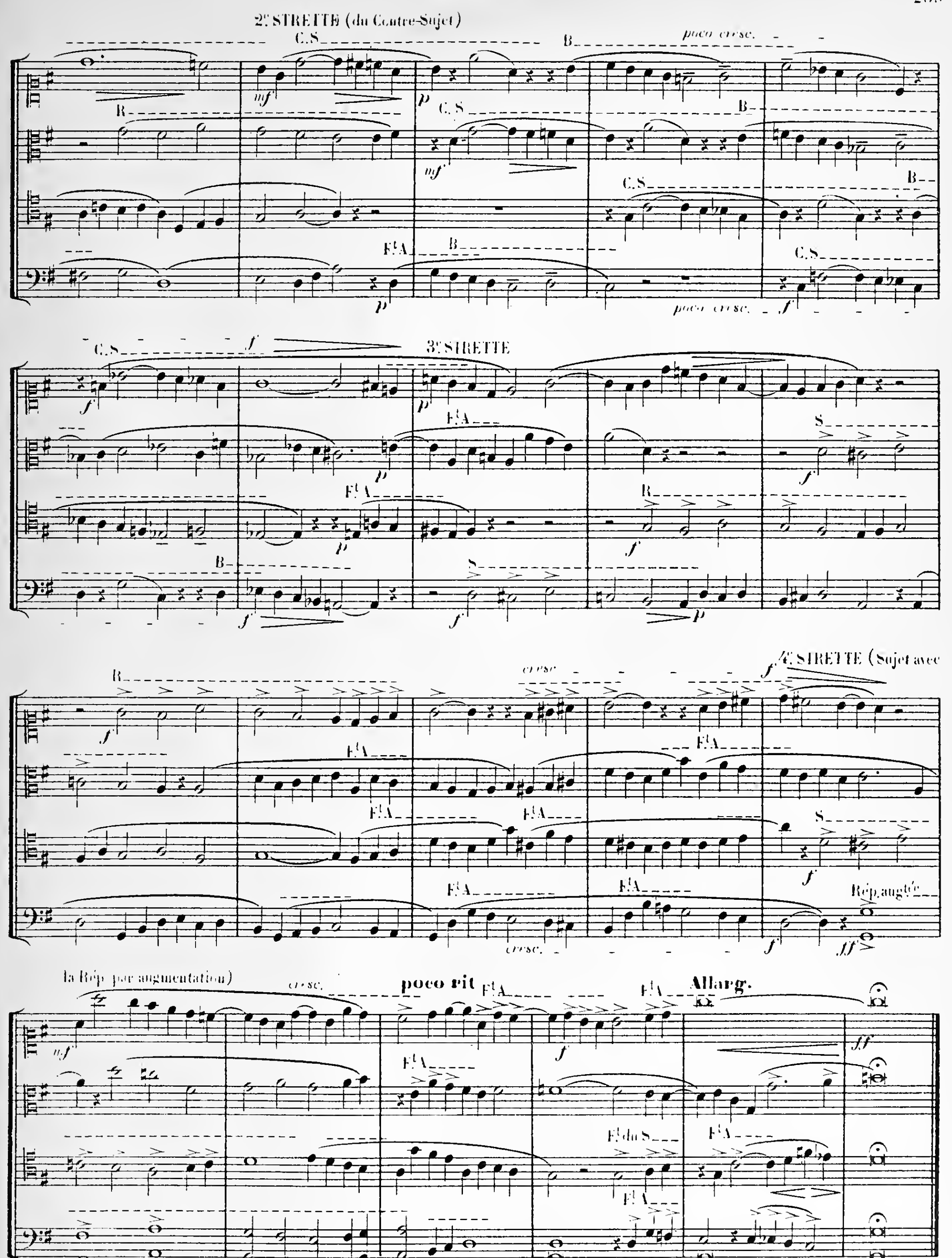






(1) J'ai déjà dit dans l'Introduction l'aide précieuse que m'avait apportée M.r Georges Caussade dans l'accomplissement de ce long et minutieux travail. On voit qu'il y était préparé par de fortes et solides études.


poco cre - scen - do
dim.
F^t du C.S
F^t A
Relatif mineur.
S
C.S
R
Div^t avec un Frag^t du Sujet combiné
avec le Frag^t A et un autre Frag^t du Sujet.
1er F^t du S
2e F^t du S
B
SOUS-DOMINANTE
poco cresc.


C. S.
F.t A.
cresc.
p
F.t A. augt.é
f
mf
F.t du S.
fp
rall.
dim. poco a poco
ff
1.re STRETTE
S.
C. S.
R.
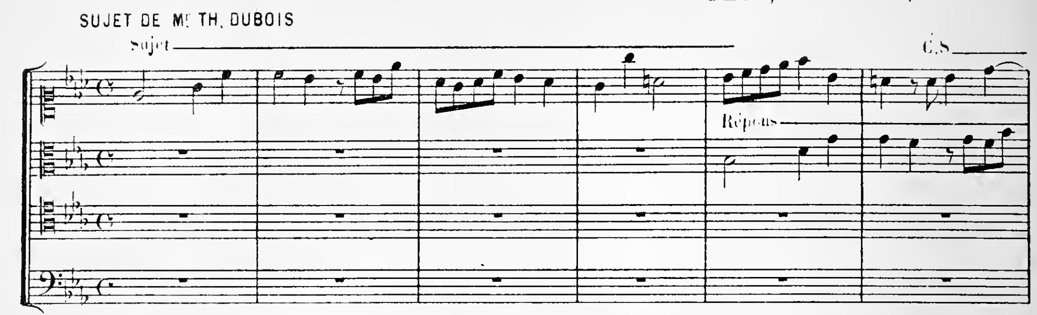

2e STRETTE (du Contre-Sujet)
C.S
B
poco cresc.
R
mf
p
F.A
f
3e STRETTE
S
cresc.
4e STRETTE (Sujet avec la Rép. par augmentation)
Rép. augtée
ff
poco rit
Allarg.
F.du S.
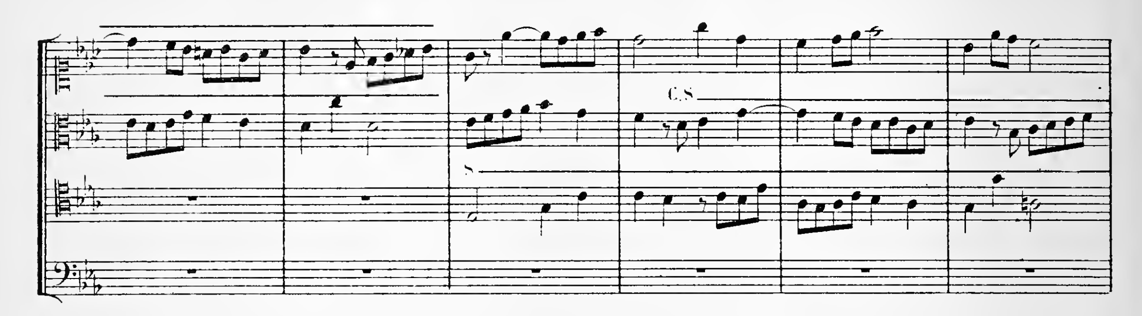
Fugue du Ton à 4 voix
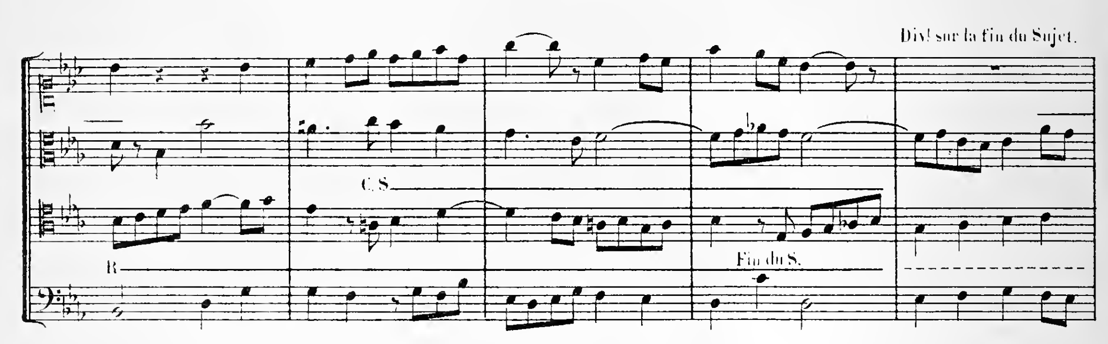
1er PRIX EN 1900.
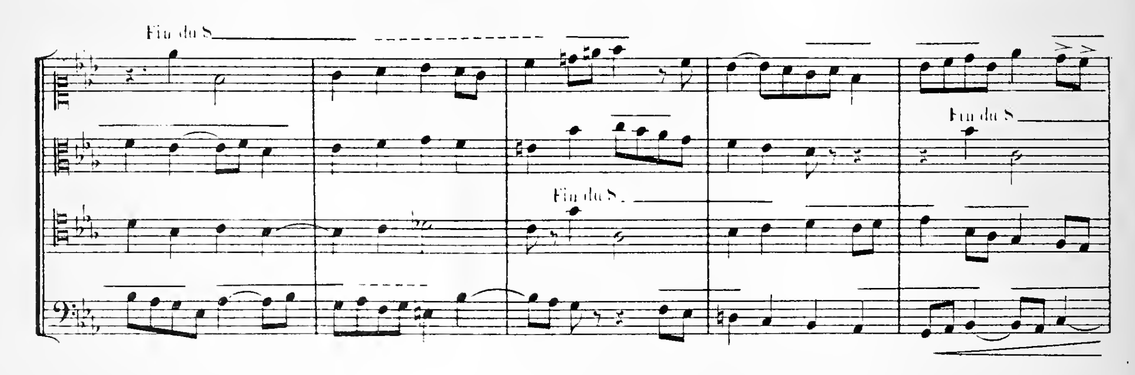
PECH, élève de Mr CH. LENEPVEU

SUJET DE Mr TH. DUBOIS
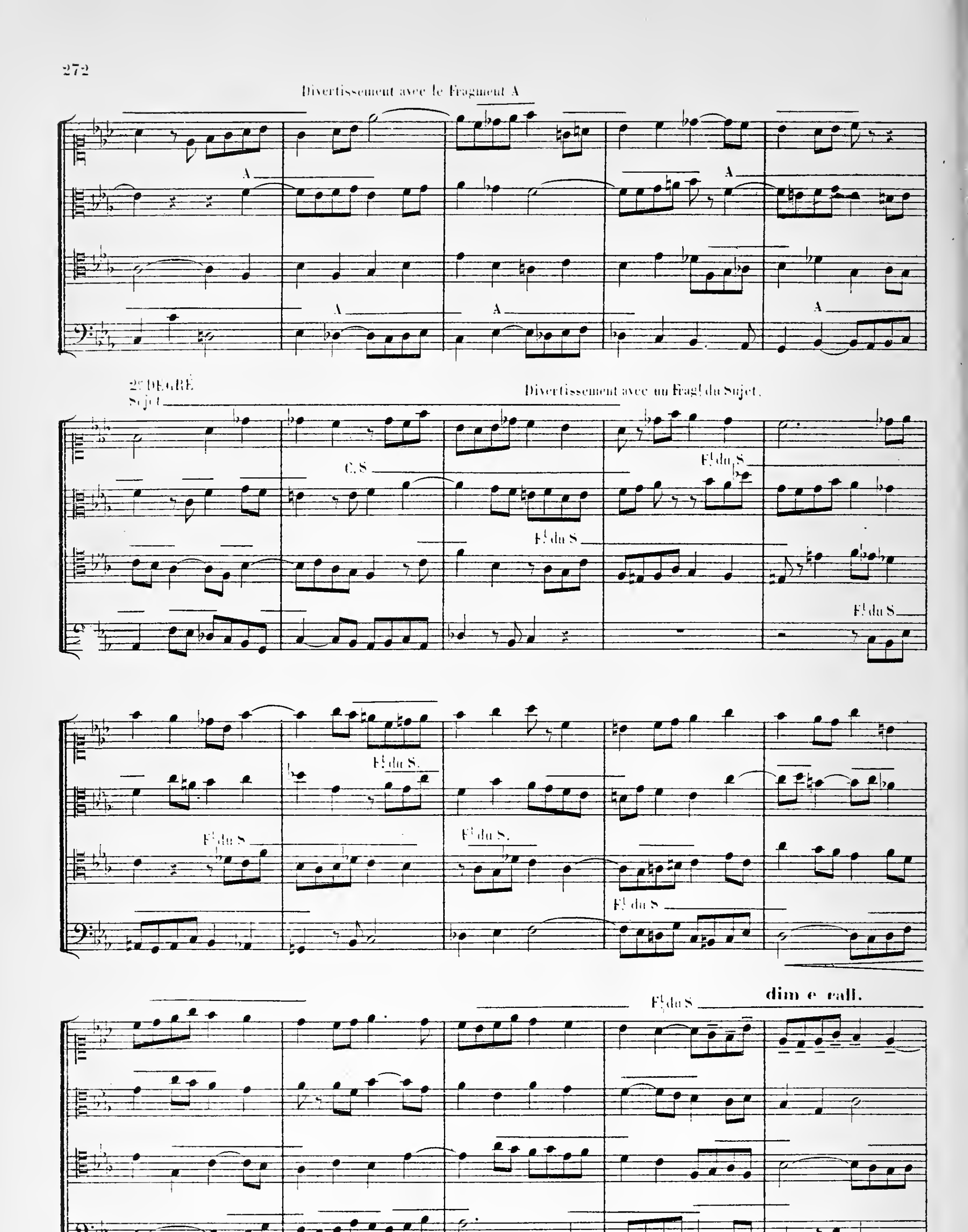










Fin du S. — Relatif mineur — C. S — S — Fin du S.
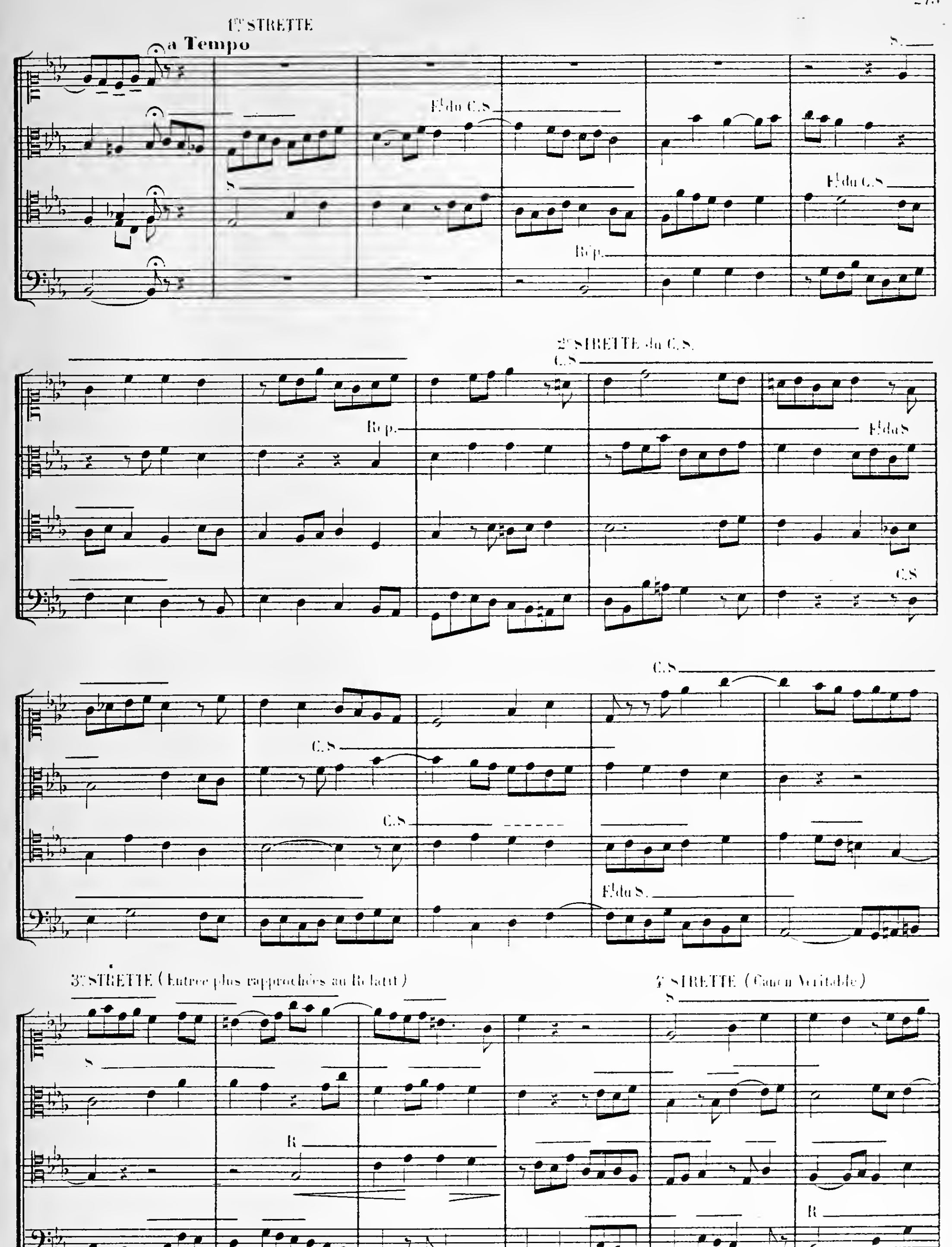
Div! sur la fin du C. S. — R — C. S — Fin du C. S.
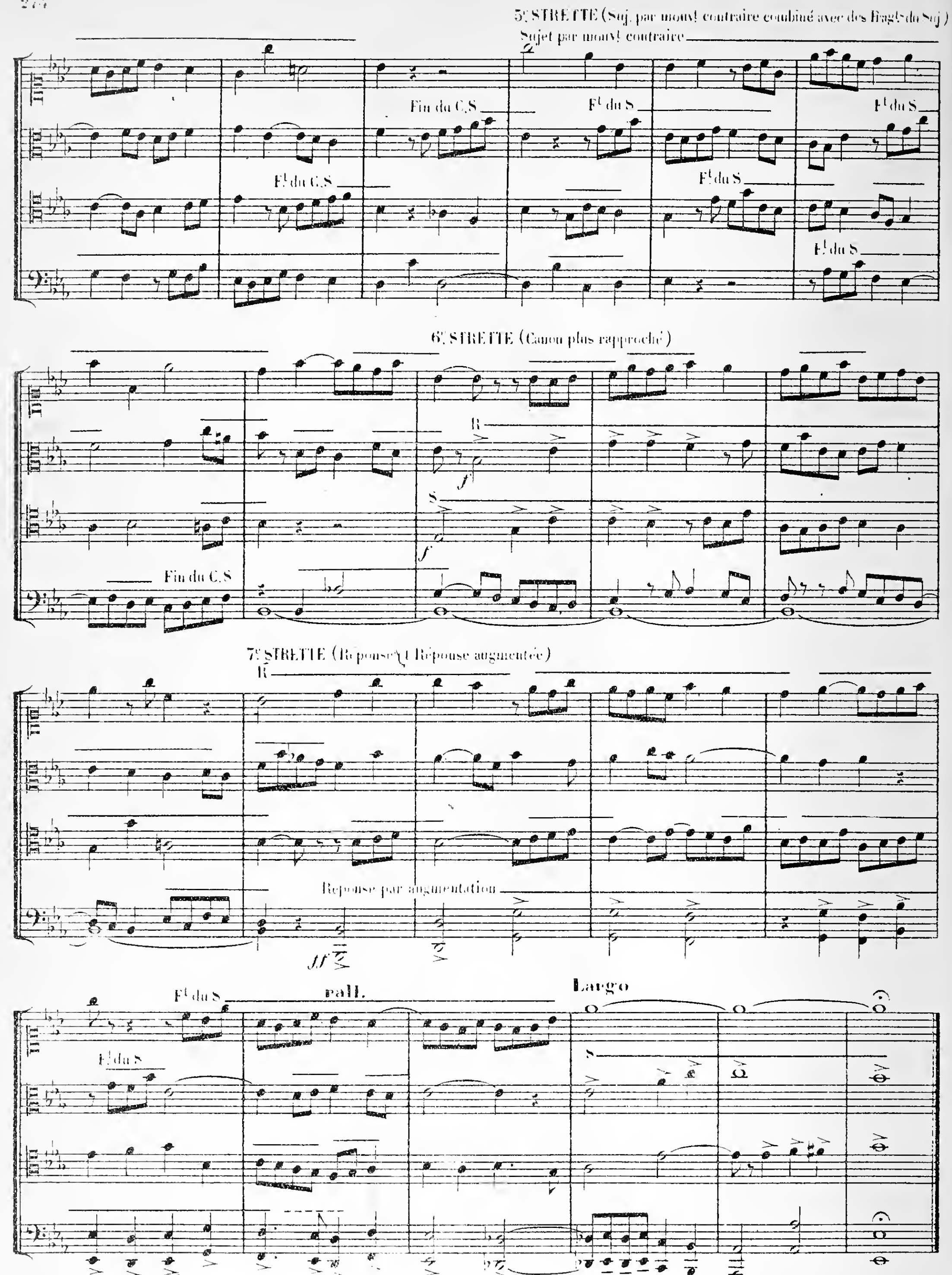
Fin du C. S. — Fin du C. S — Fin du C. S

Fin du C. S — SOUS-DOMINANTE — C. S. — Fin du C. S. — S.



Divertissement avec le Fragment A
A
A
A
A
A
2e DEGRÉ
Sujet
Divertissement avec un Fragt du Sujet.
C.S
Ft du S.
Ft du S
Ft du S
Ft du S.
Ft du S
Ft du S.
Ft du S
Ft du S
dim e rall.


1re STRETTE
a Tempo
S.
Et du C.S.
S.
Et du C.S.
Rép.
2e STRETTE du C.S.
C.S.
Rép.
Et du S
C.S
C.S.
C.S.
C.S.
Et du S.
3e STRETTE (Entrée plus rapprochées au Relatif)
S
R
4e STRETTE (Canon Véritable)
S.
R
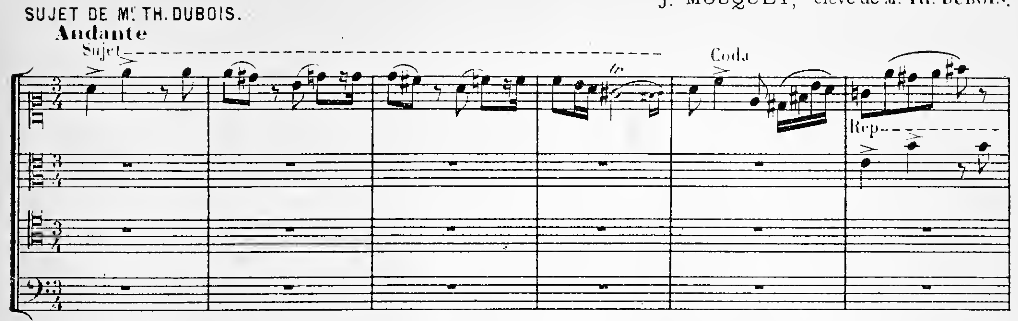

5e STRETTE (Suj. par mouvt contraire combiné avec des fragts du Suj.)
Sujet par mouvt contraire
Fin du C.S
Ft du S
Ft du C.S
Ft du S
Ft du S
Ft du S
6e STRETTE (Canon plus rapproché)
R
S
Fin du C.S
7e STRETTE (Réponse et Réponse augmentée)
R
Réponse par augmentation
ff
Ft du S
rall.
Largo
Ft du S
S
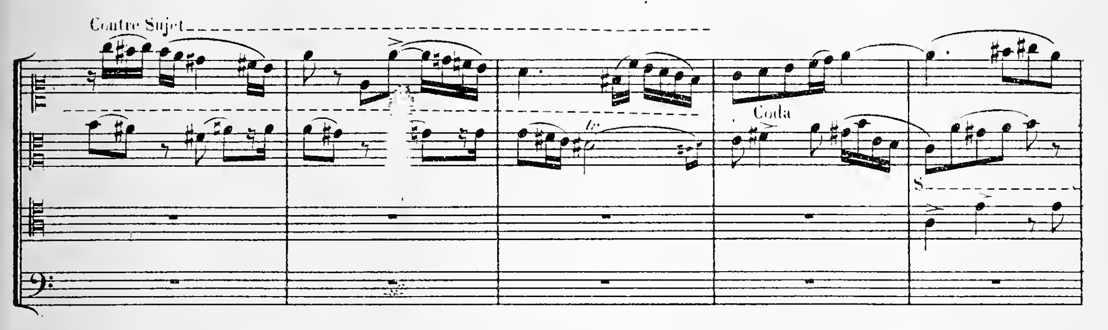
Fugue du Ton traitée en Fugue réelle[1]
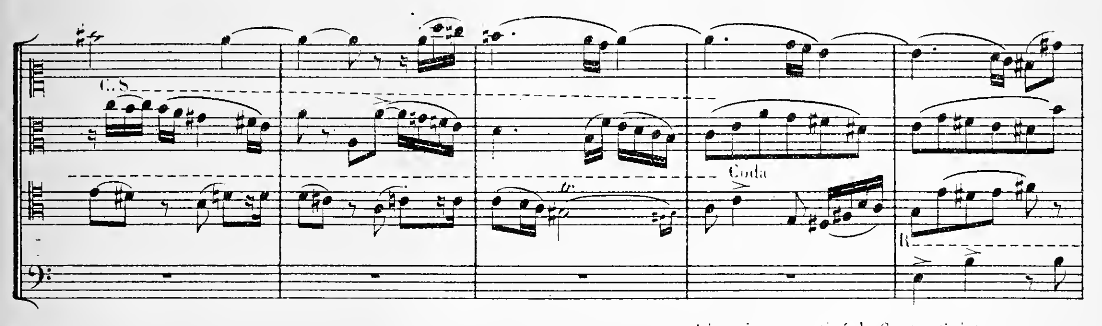
TRAVAIL DE CLASSE, AVRIL 1893
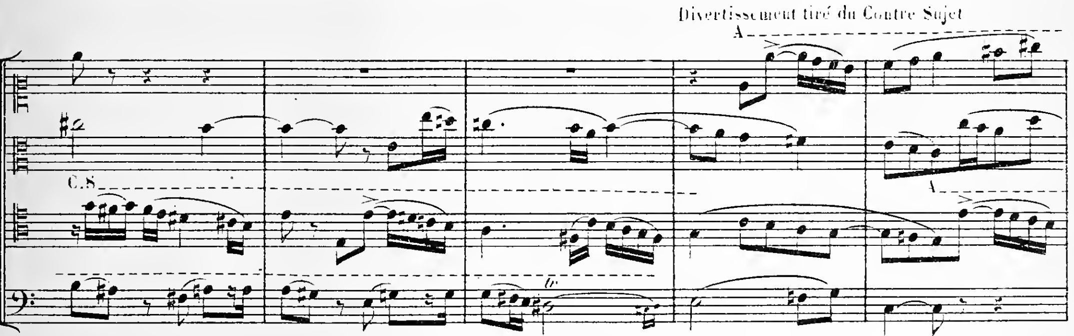
J. MOUQUET,[2] élève de Mr. TH. DUBOIS.

SUJET DE Mr. TH. DUBOIS.
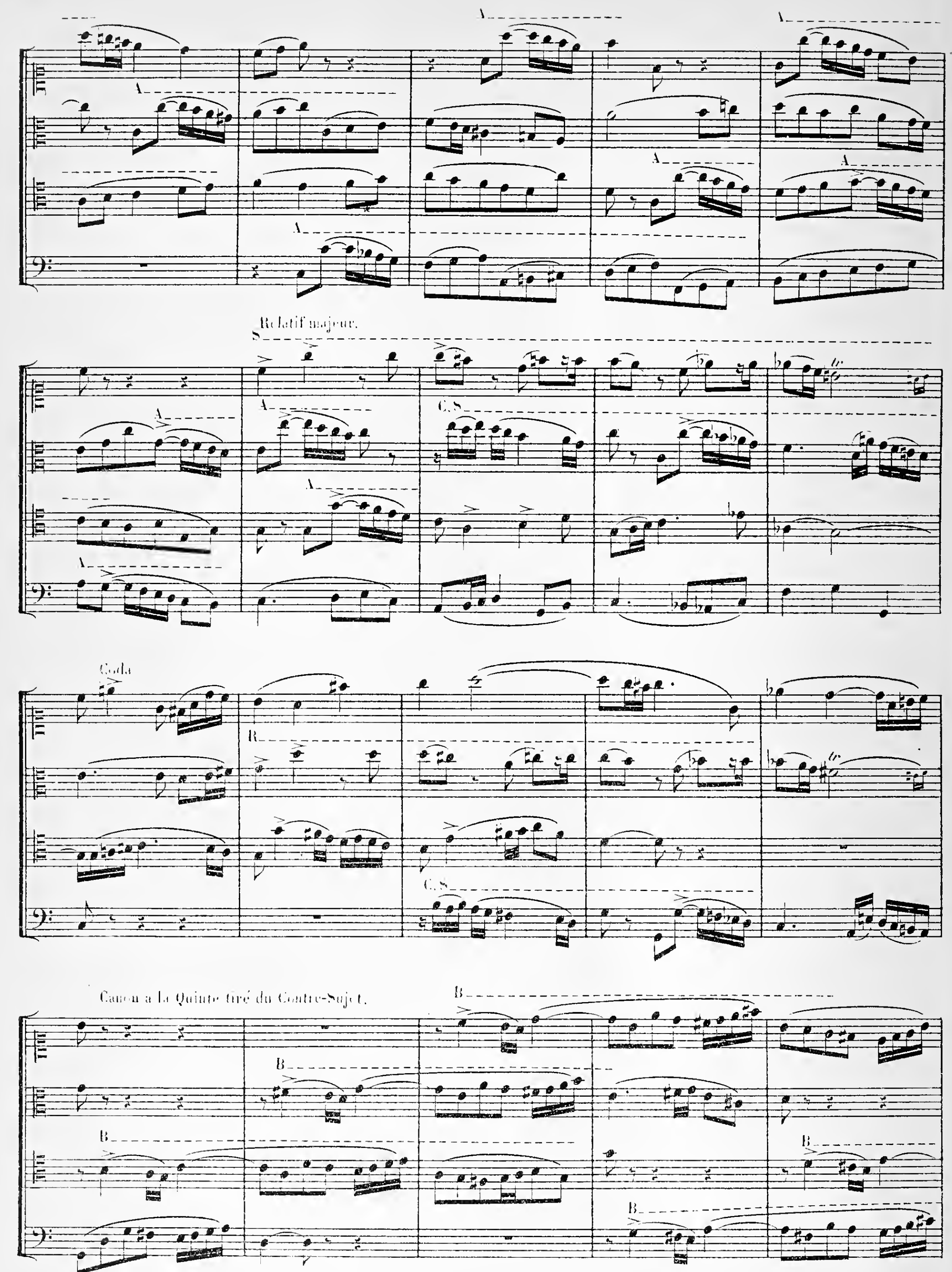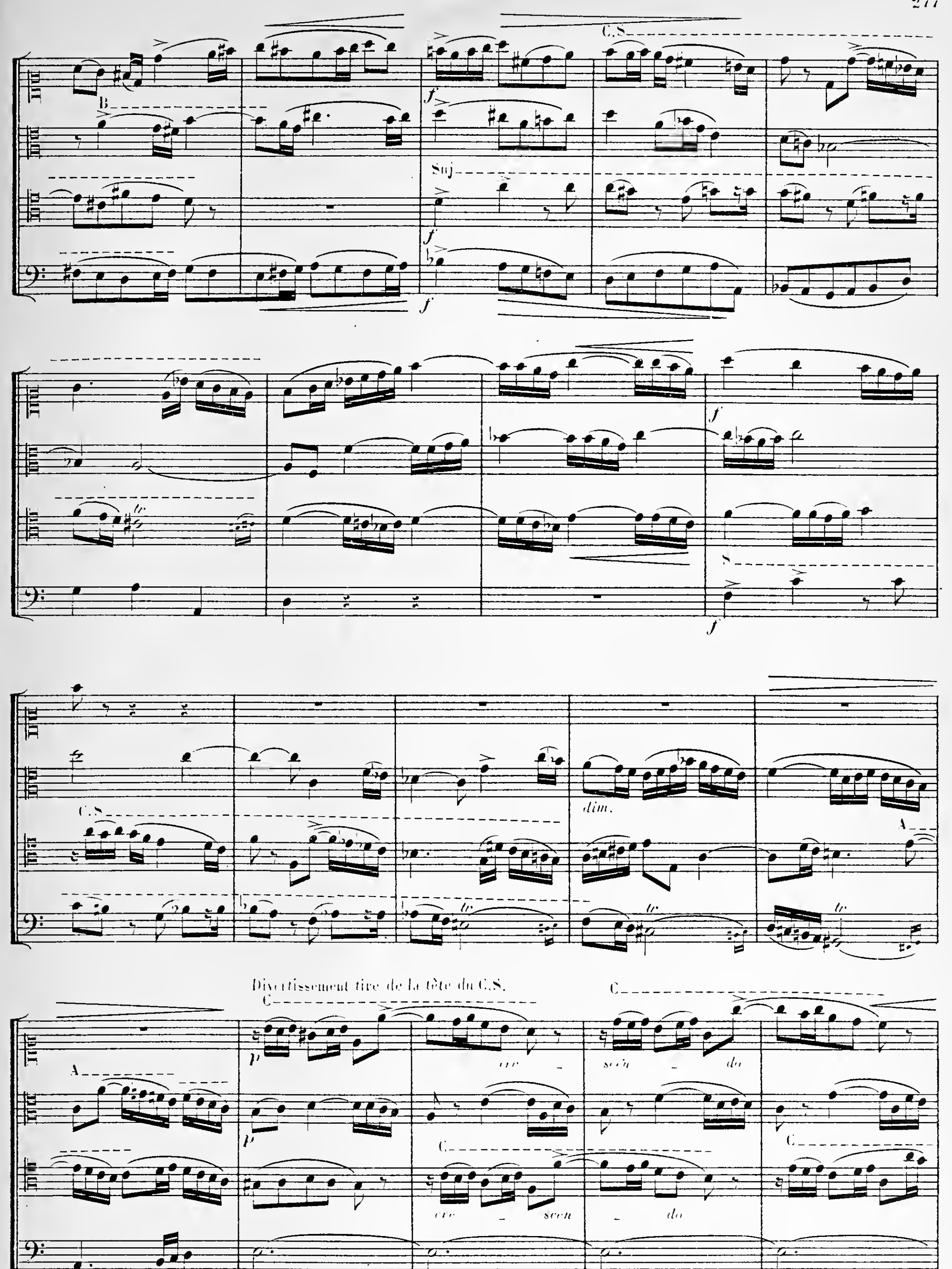








(1) Il a déjà été question plus haut de la réponse qu'il convient de faire à ce sujet; voir page 122.

(2) Monsieur J. Mouquet a depuis obtenu le Grand Prix de Rome en 1896.


A
A
A
A
A
Relatif majeur.
S
A
A
C.S
A
A
Coda
R
C.S
Canon a la Quinte tiré du Contre-Sujet.
B
B
B
B
B


C.S.
B
Suj
S
C.S.
dim.
A
Divertissement tiré de la tête du C.S.
C
cre - scen - do
Pédale de Dominante

C. C. C. rit. C.

1re STRETTE

C. C. C. C.

S. p

R.

S.
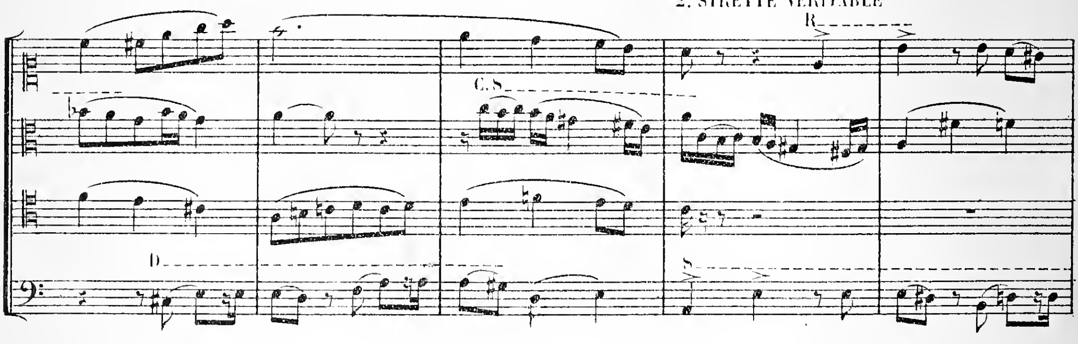
R. p
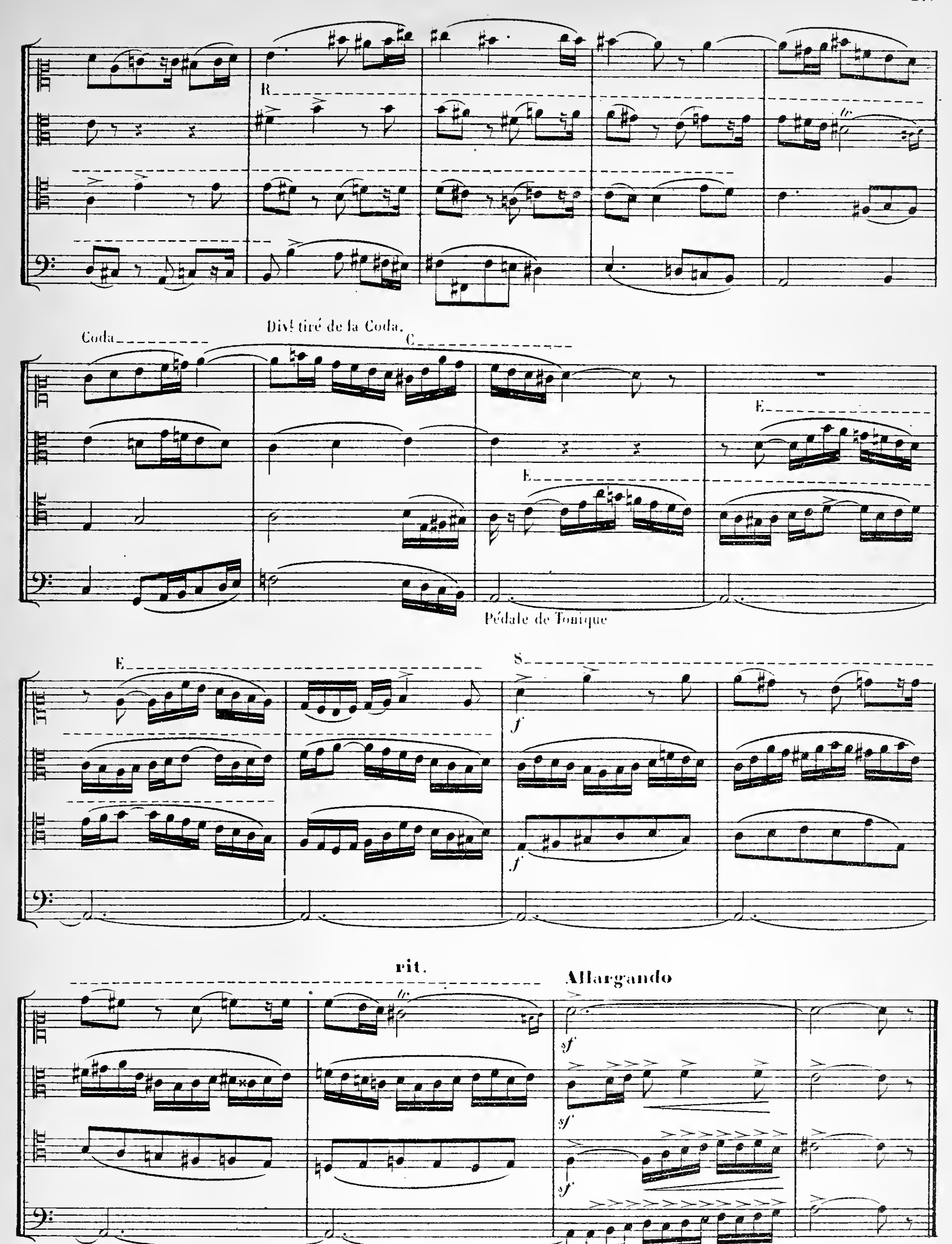
Divertissement tiré du Sujet.

D.

D.

2e STRETTE VÉRITABLE
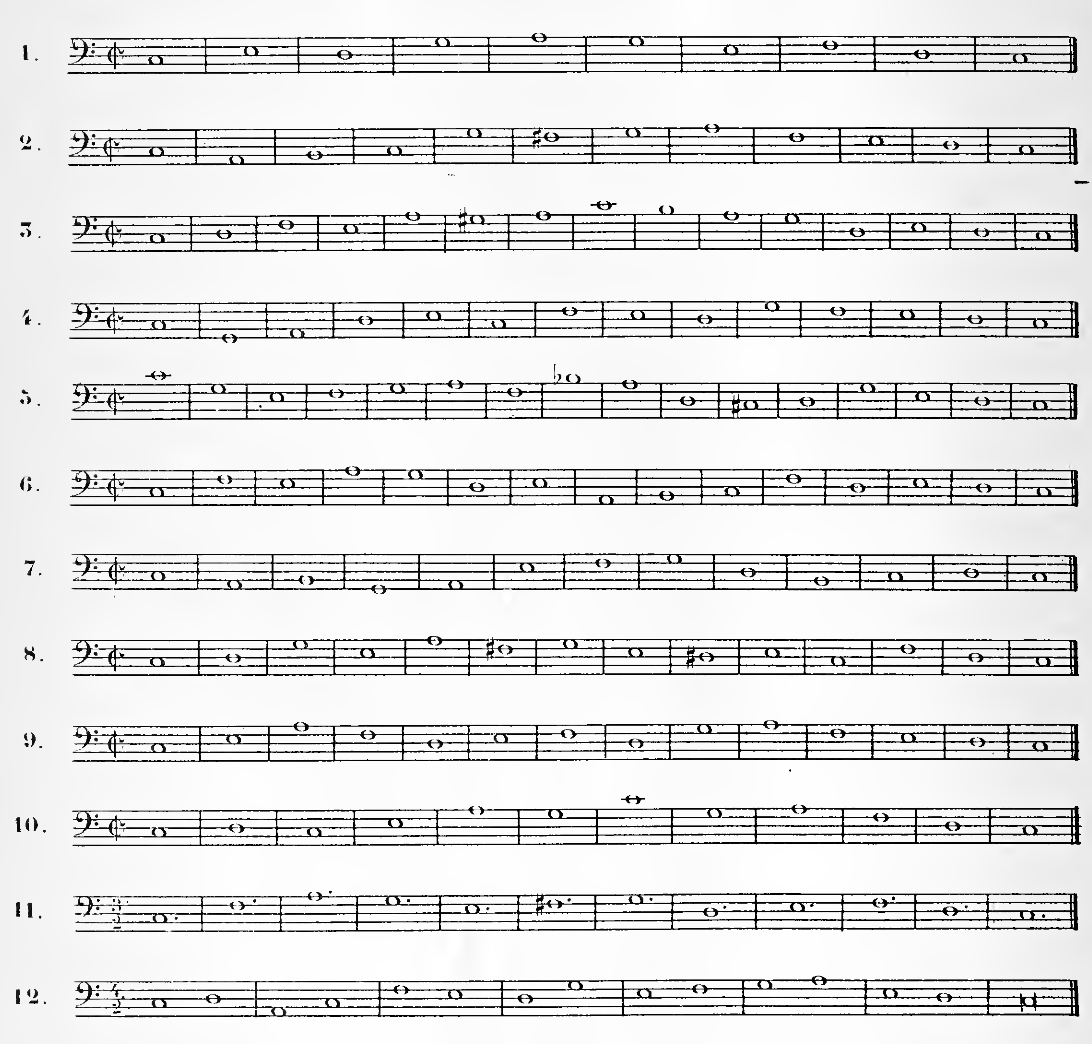



R
Coda
Divt tiré de la Coda.
C
E
E
Pédale de Tonique
E
S
f
f
rit.
Allargando
sf
sf
sf

Pour éviter aux élèves de recourir à différents recueils, afin d'y trouver les textes d'exercices nécessaires à leurs études, je donne ici un choix de *Thèmes ou Chants donnés* pour le Contrepoint, et de *Sujets de Fugue*. — Ils auront ainsi sous la main tous les matériaux dont ils pourraient avoir besoin. — Parmi les Sujets qui ont servi aux *Concours du Conservatoire* et aux *Concours d'essai pour le Grand Prix de Rome*, j'ai choisi ceux que j'ai cru les plus saillants et les plus caractéristiques, afin de n'offrir à l'élève que des éléments de travail dont il puisse tirer un profit certain.(1)

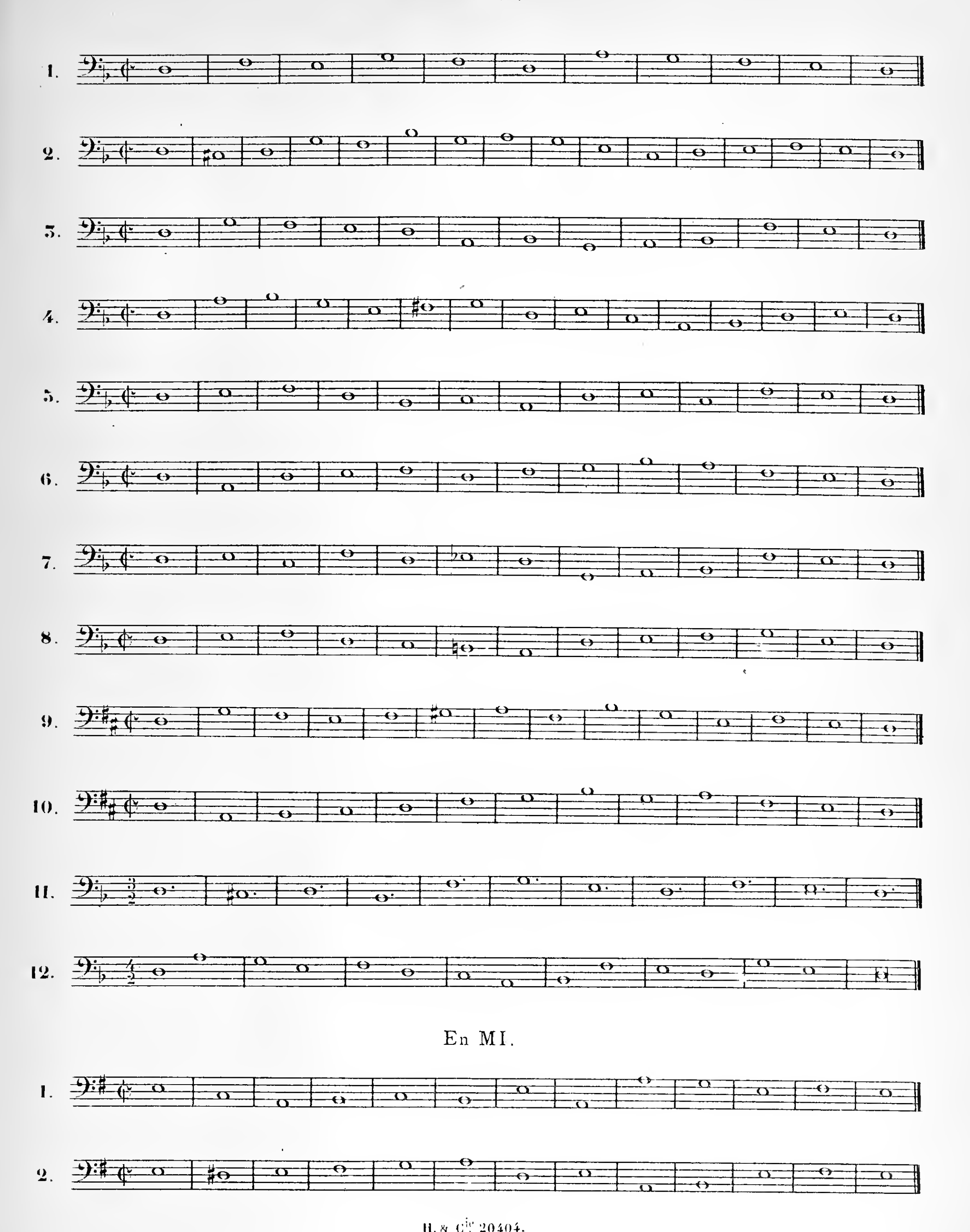
Thèmes ou Chants donnés pour servir aux Exercices de Contrepoint.

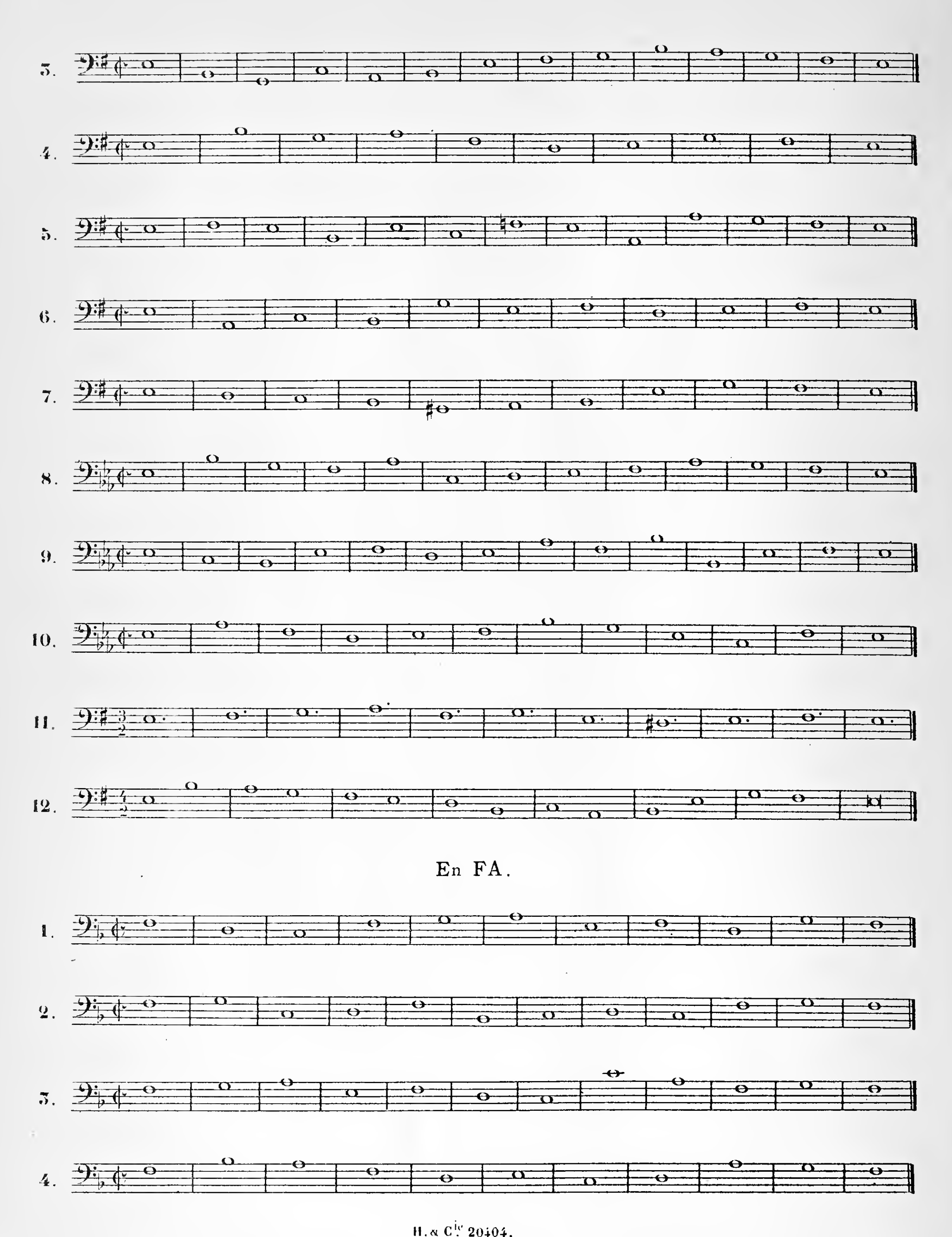
En UT.

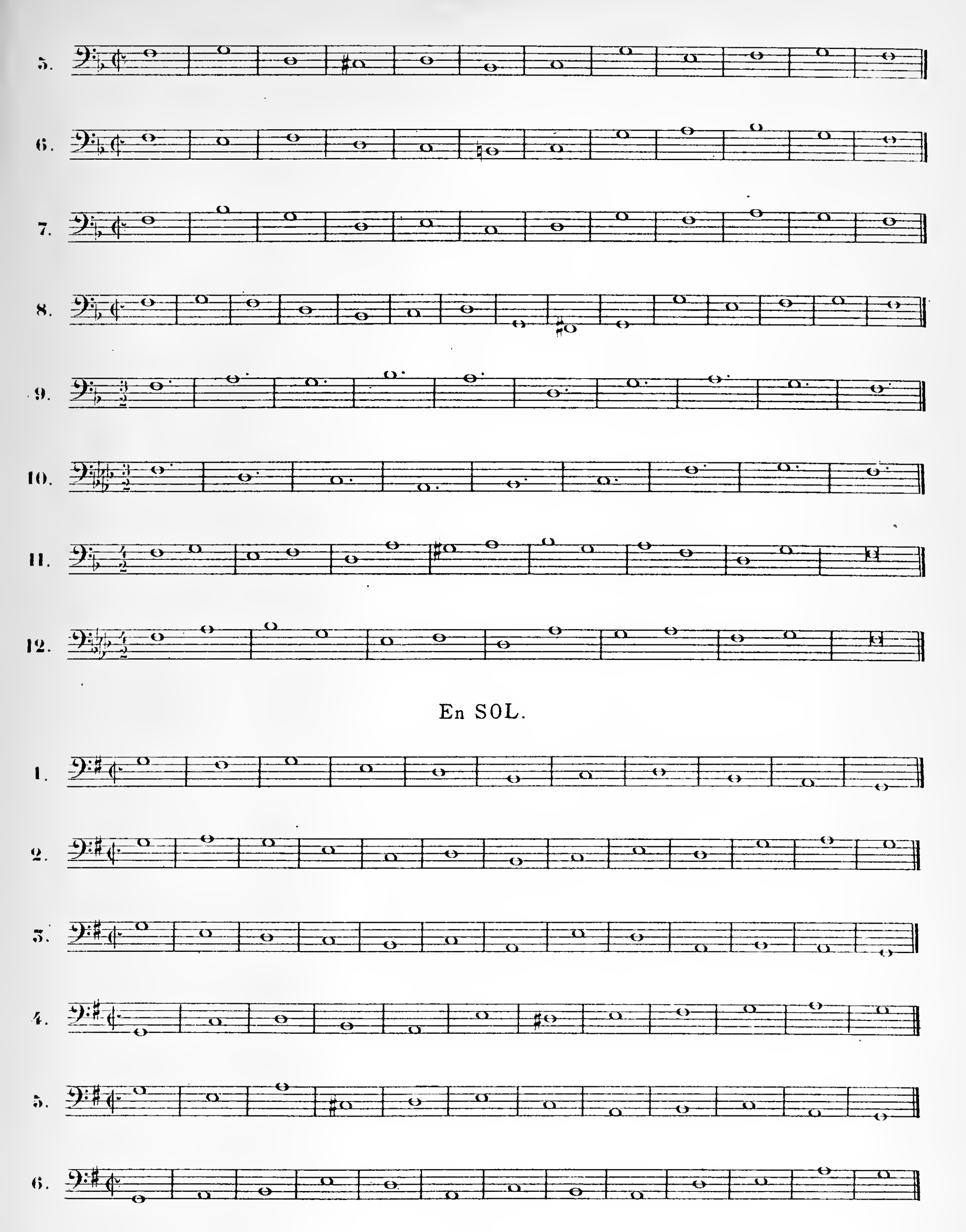


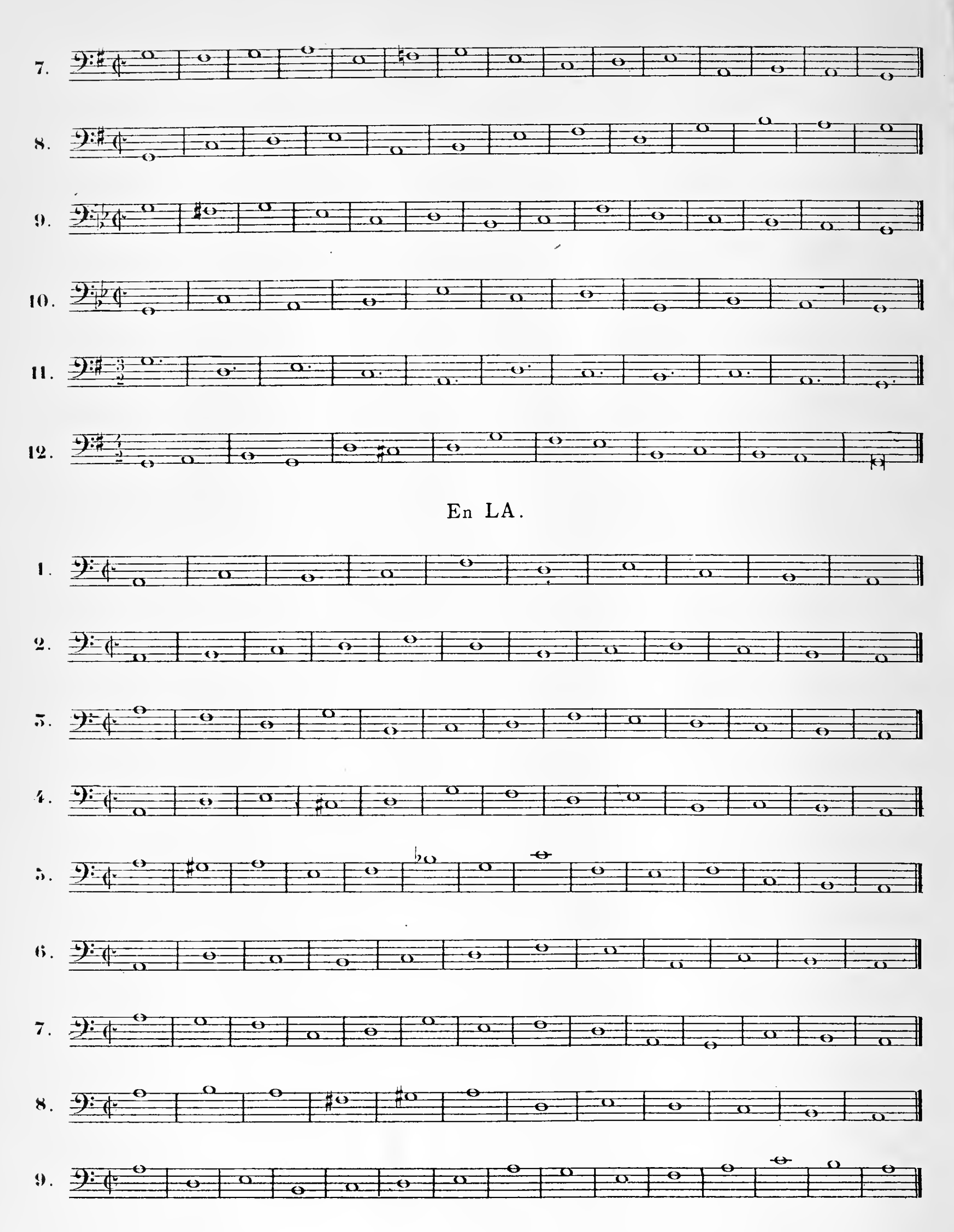
(1) L'élève trouvera encore, s'il le désire, des thèmes de Contrepoint dans les Traités de Cherubini et de Bazin.

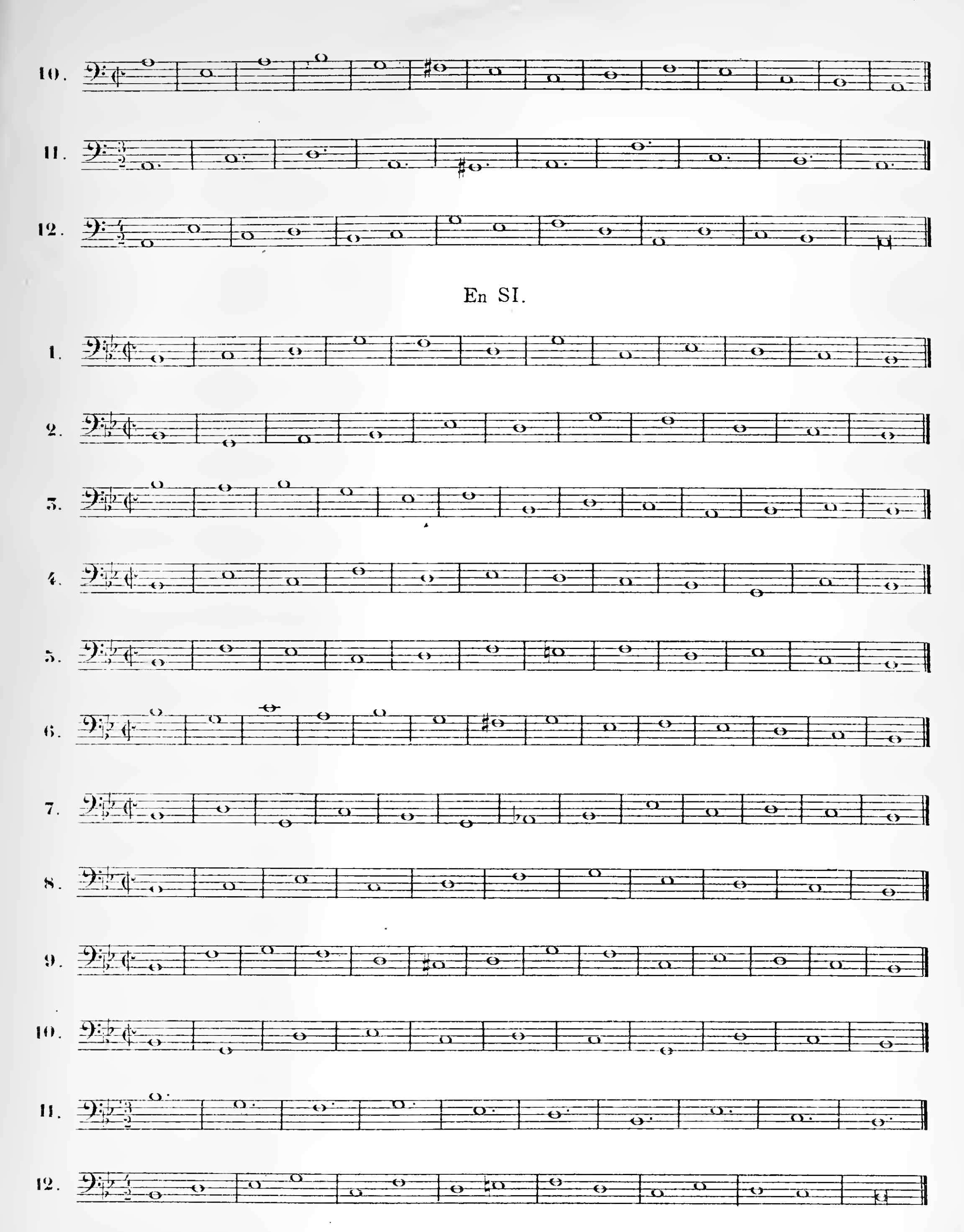
En RÉ.




3.
4.
5.
6.
7.
8.
9.
10.
11.
12.
En FA.
1.
2.
3.
4.
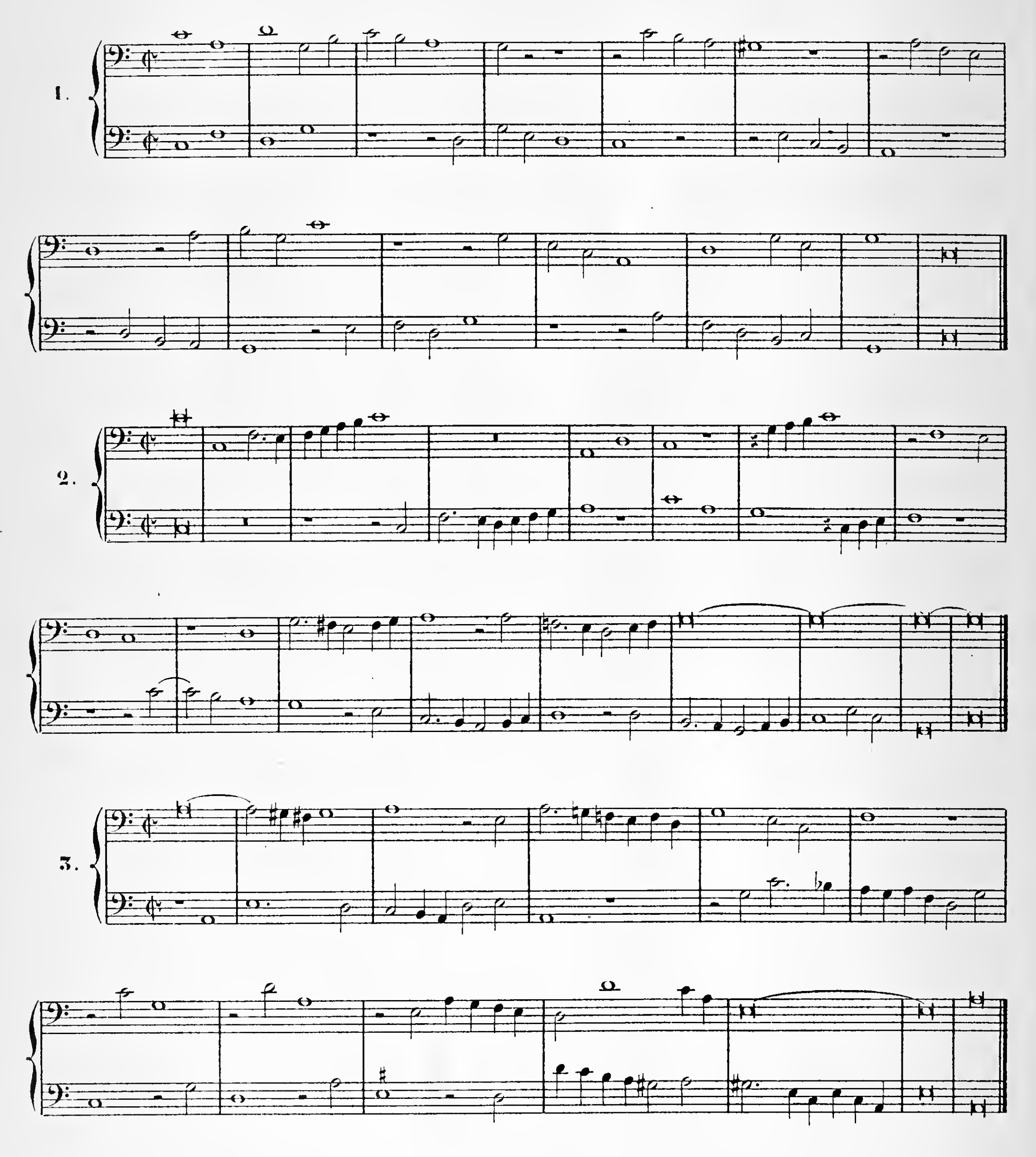

5.
6.
7.
8.
9.
10.
11.
12.
En SOL.
1.
2.
3.
4.
5.
6.
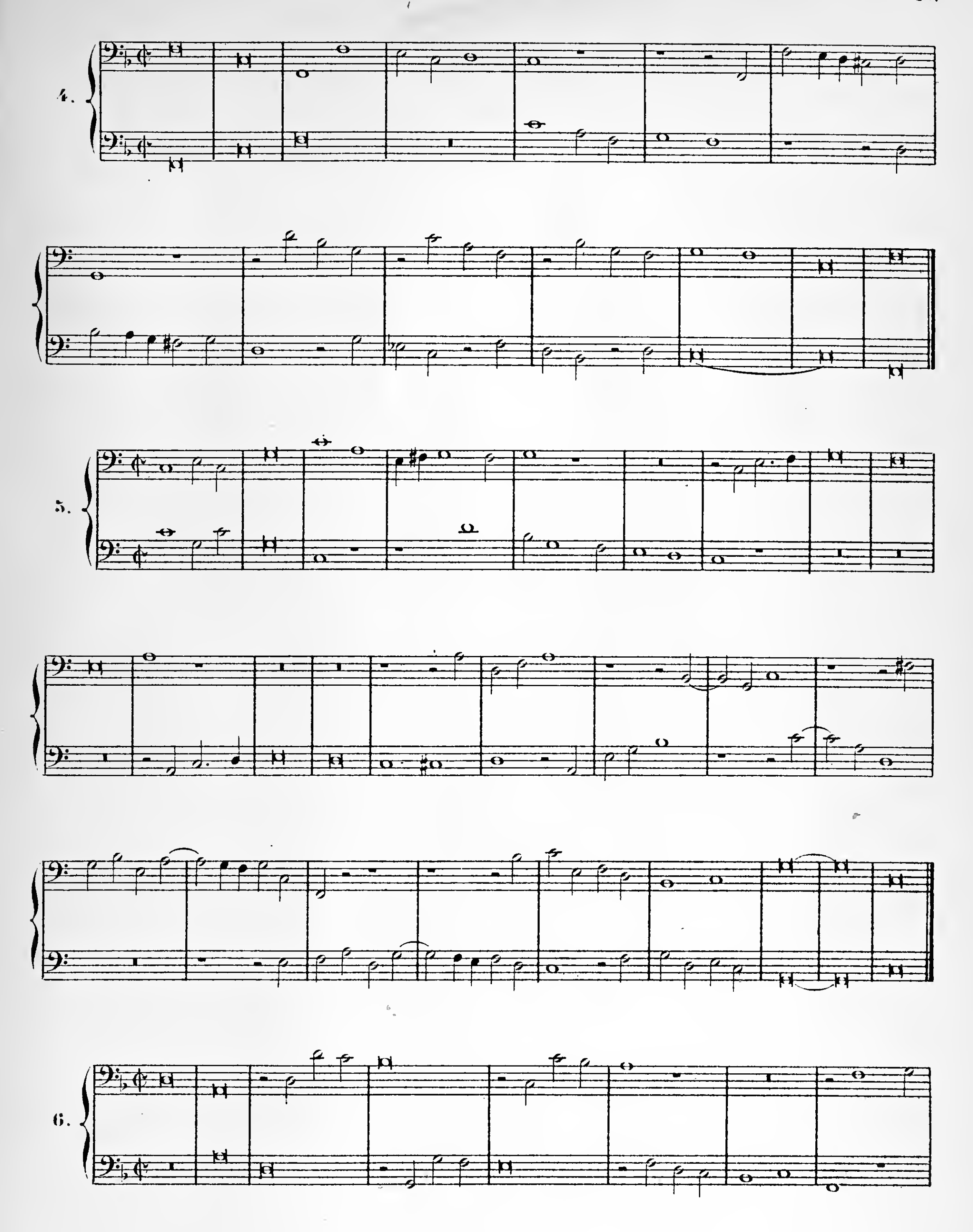

7.
8.
9.
10.
11.
12.
En LA.
1.
2.
3.
4.
5.
6.
7.
8.
9.
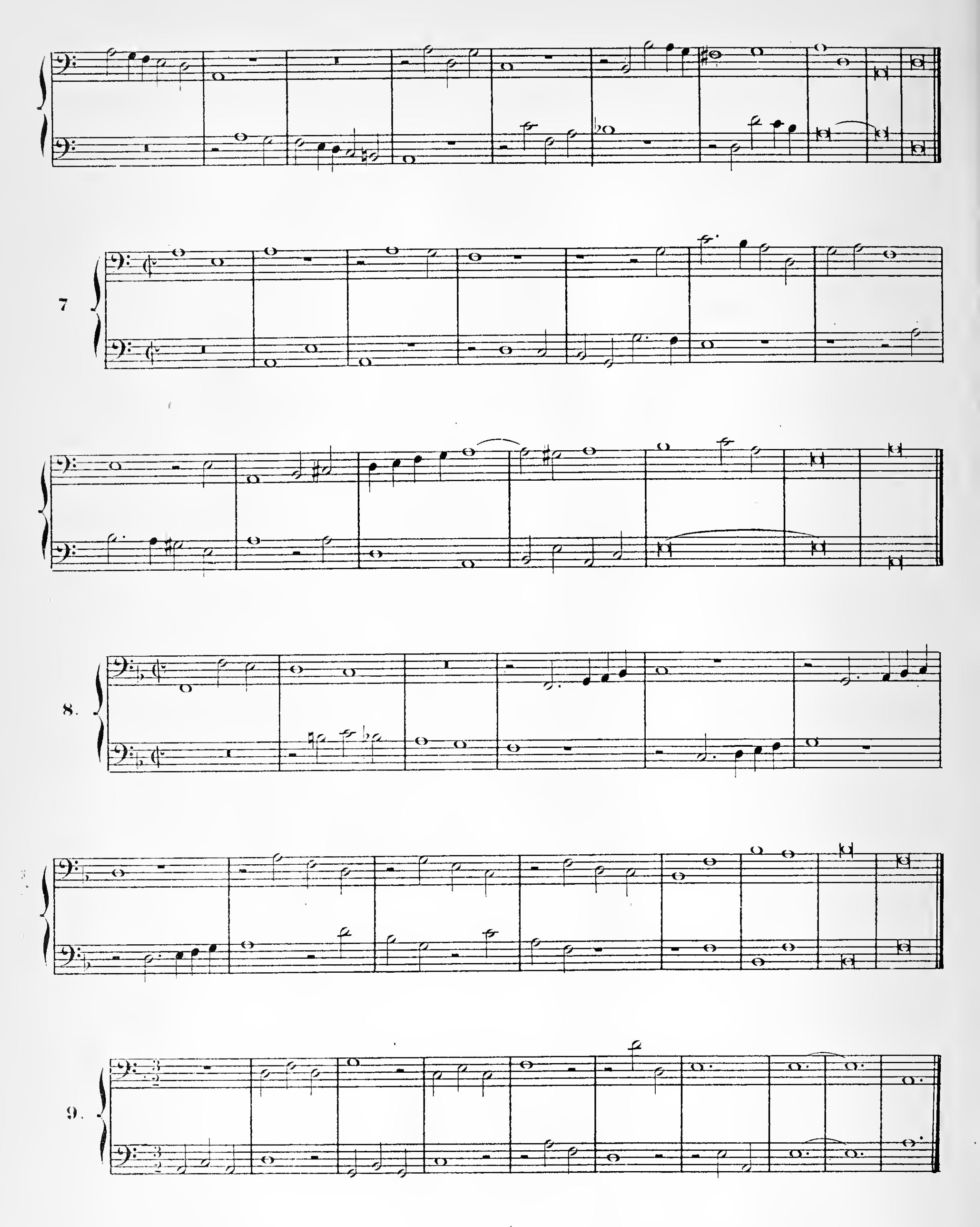

10.
11.
12.
En SI.
1.
2.
3.
4.
5.
6.
7.
8.
9.
10.
11.
12.
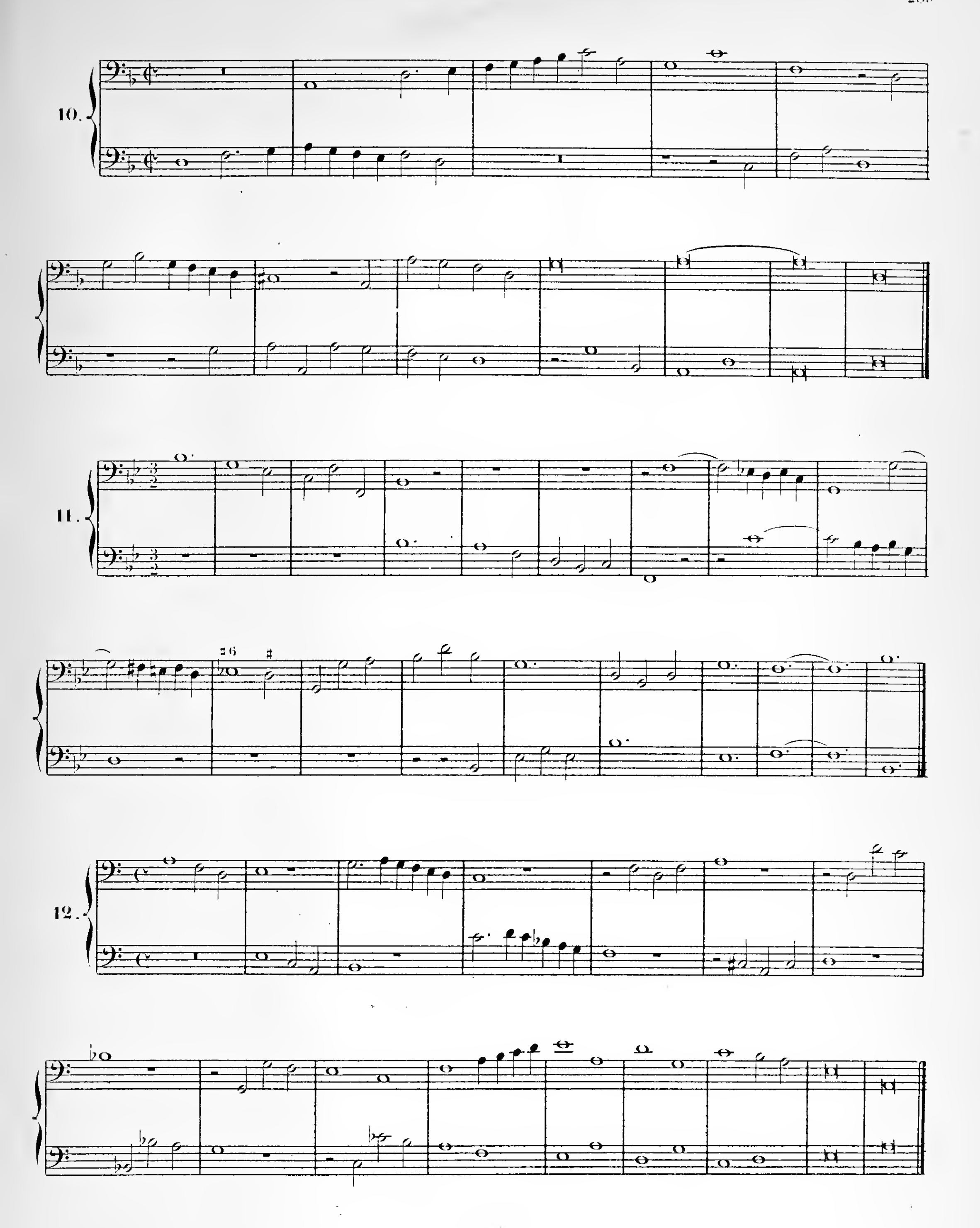
En ce qui concerne les *Contrepoints à 8 parties et deux chœurs*, je ne puis mieux faire que de donner les textes suivants de CHERUBINI; ils sont très bien combinés et tout-à-fait dans le style qui convient à ce genre de travail.

Basses pour le Contrepoint à 8 parties et à deux chœurs.
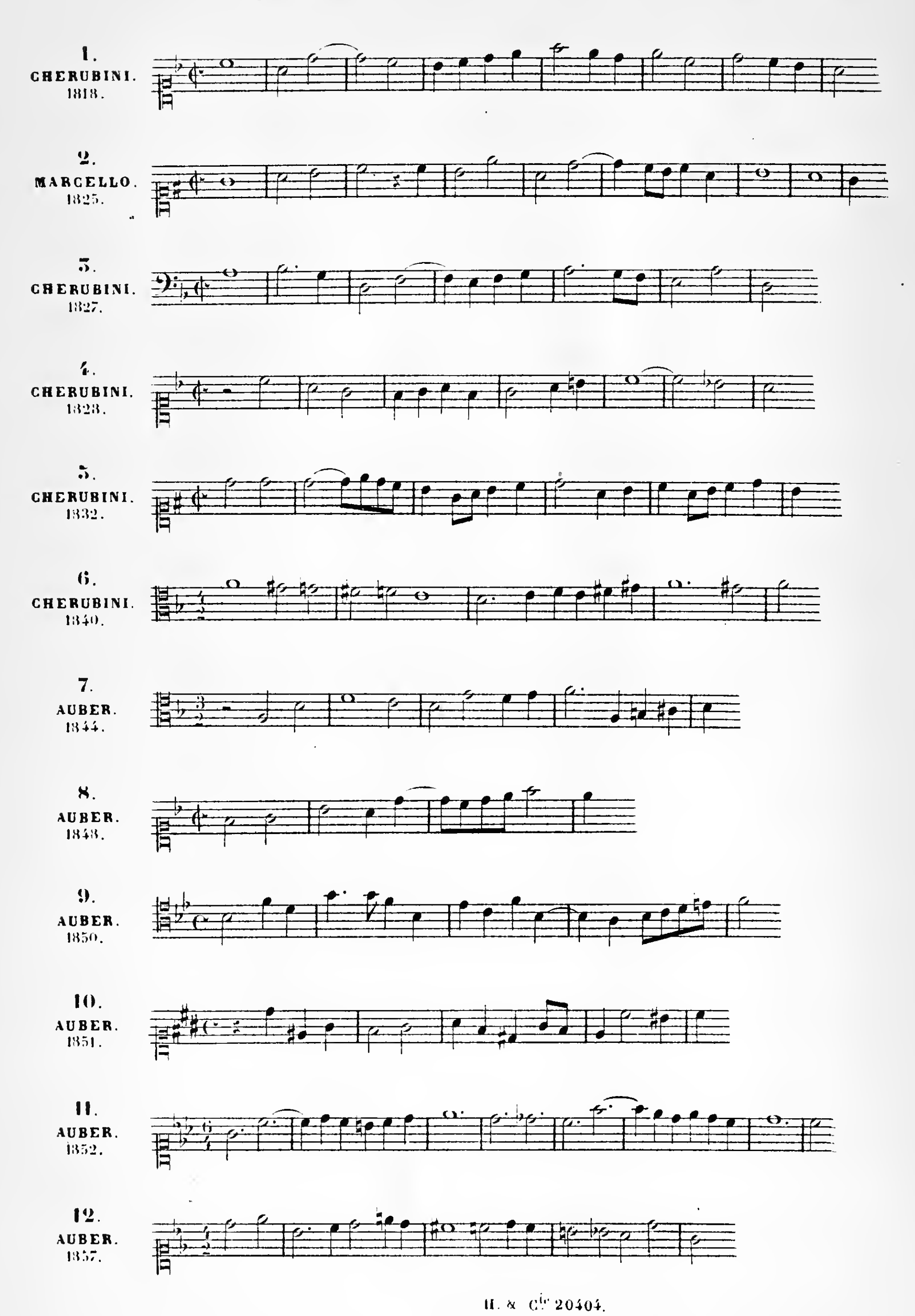



4.
5.
6.
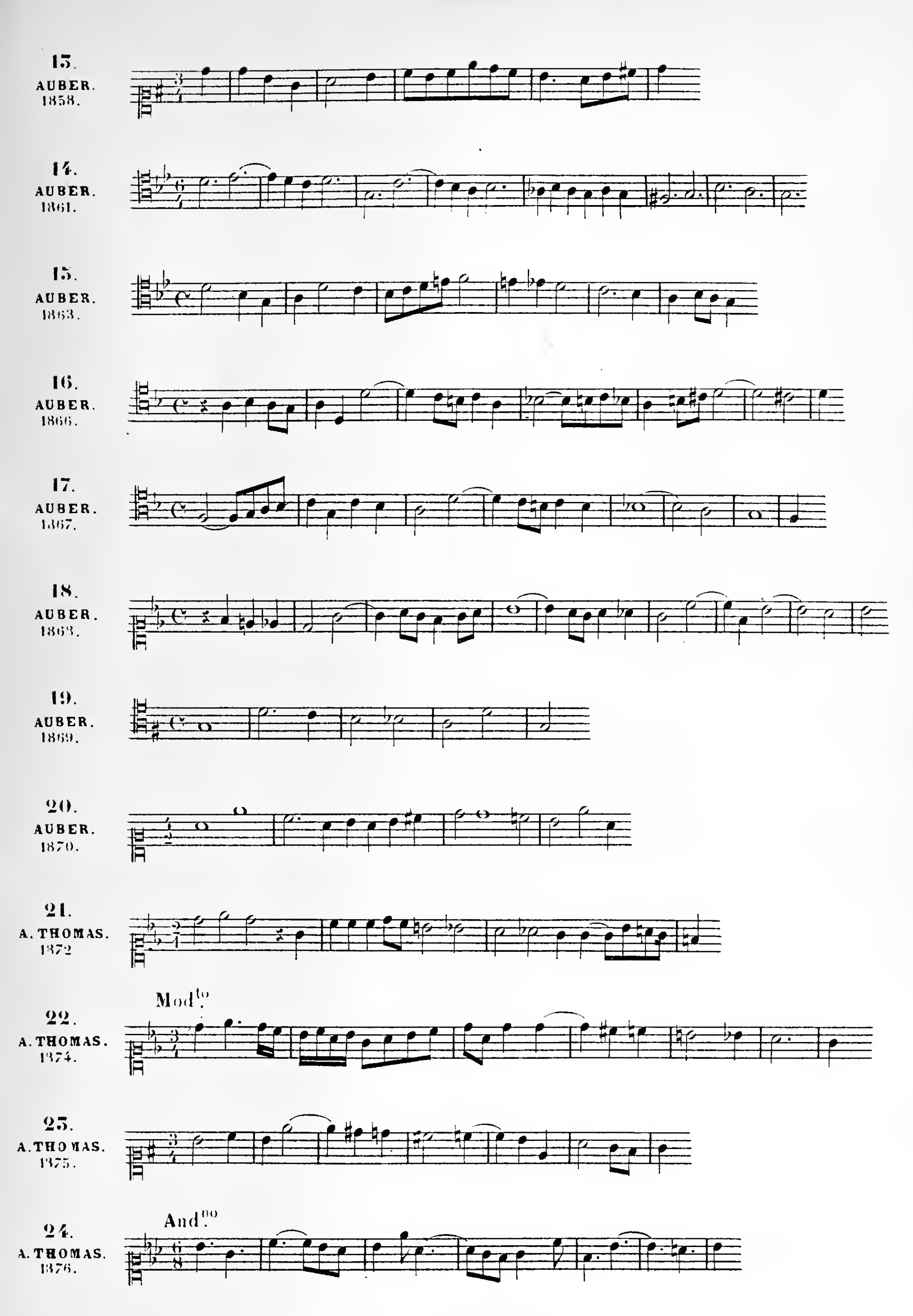

7
8.
9.

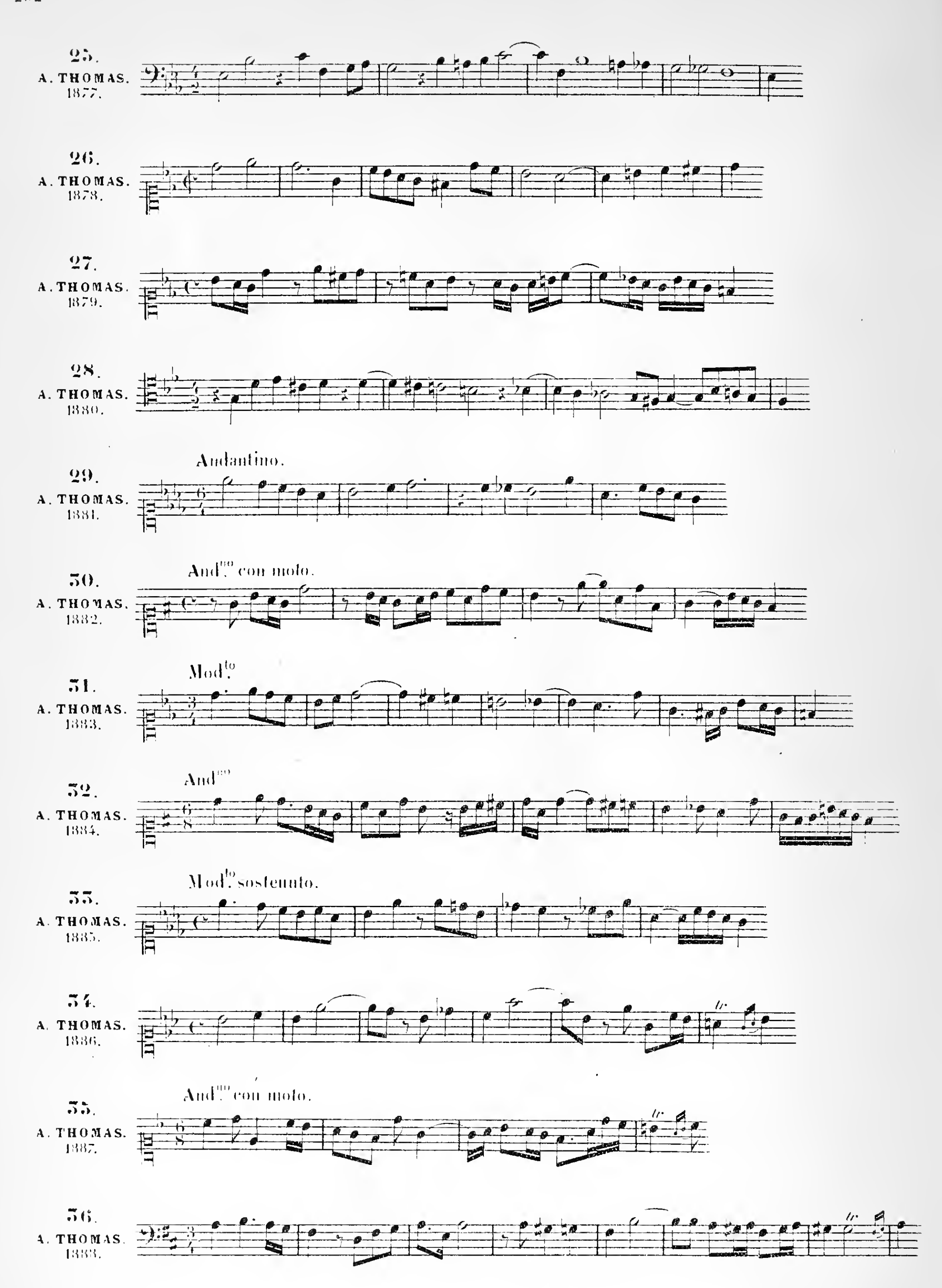

10.
11.
♯6 ♯
12.
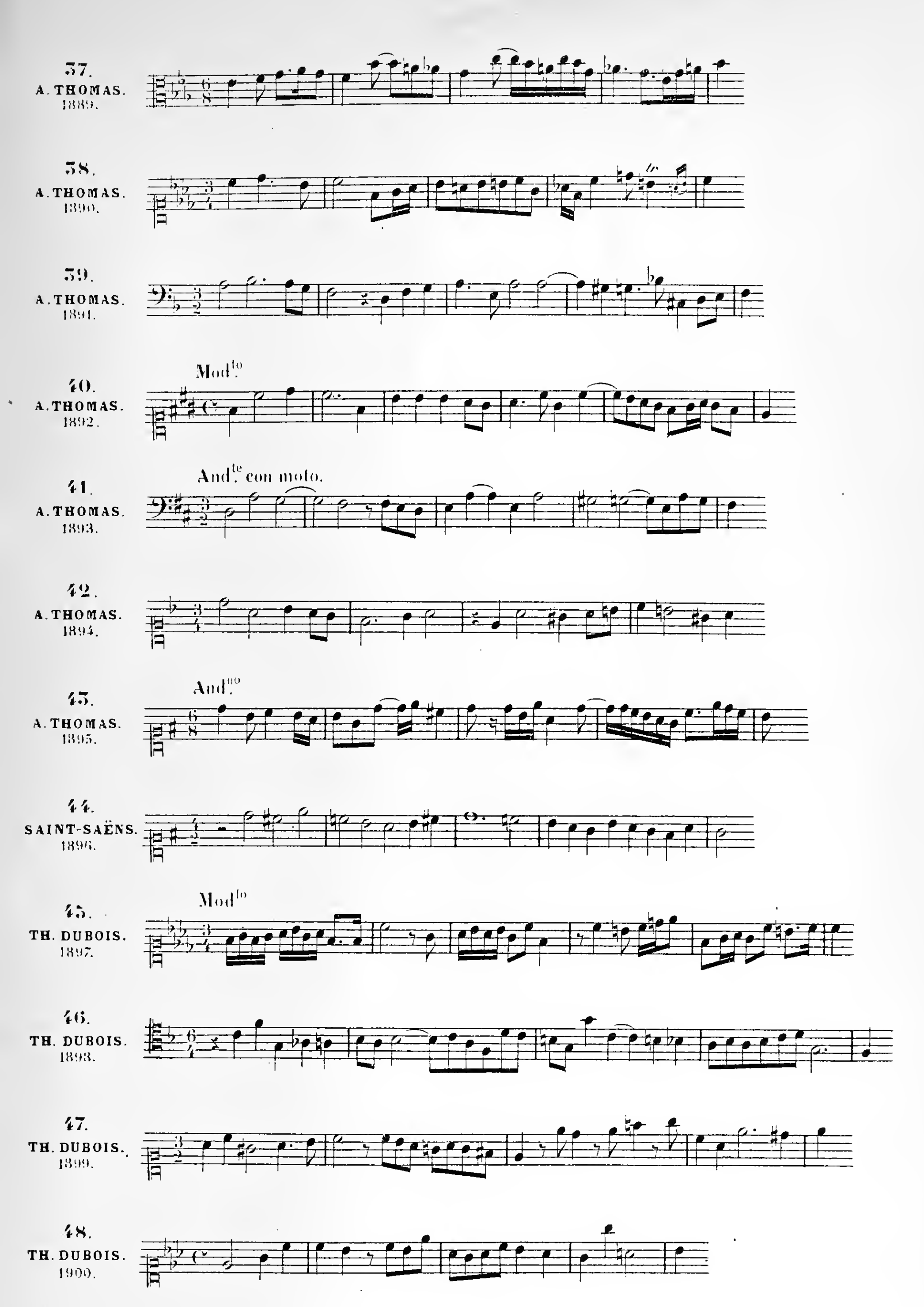
SUJETS DE FUGUE.

Sujets donnés aux Concours du Conservatoire.




13.
AUBER.
1858.
14.
AUBER.
1861.
15.
AUBER.
1863.
16.
AUBER.
1866.
17.
AUBER.
1867.
18.
AUBER.
1868.
19.
AUBER.
1869.
20.
AUBER.
1870.
21.
A. THOMAS.
1872
Mod^{to}.
22.
A. THOMAS.
1874.
23.
A. THOMAS.
1875.
And^{no}.
24.
A. THOMAS.
1876.


25.
A. THOMAS.
1877.
26.
A. THOMAS.
1878.
27.
A. THOMAS.
1879.
28.
A. THOMAS.
1880.
Andantino.
29.
A. THOMAS.
1881.
And.^no con moto.
30.
A. THOMAS.
1882.
Mod.^to
31.
A. THOMAS.
1883.
And.^no
32.
A. THOMAS.
1884.
Mod.^to sostenuto.
33.
A. THOMAS.
1885.
34.
A. THOMAS.
1886.
And.^no con moto.
35.
A. THOMAS.
1887.
36.
A. THOMAS.
1888.

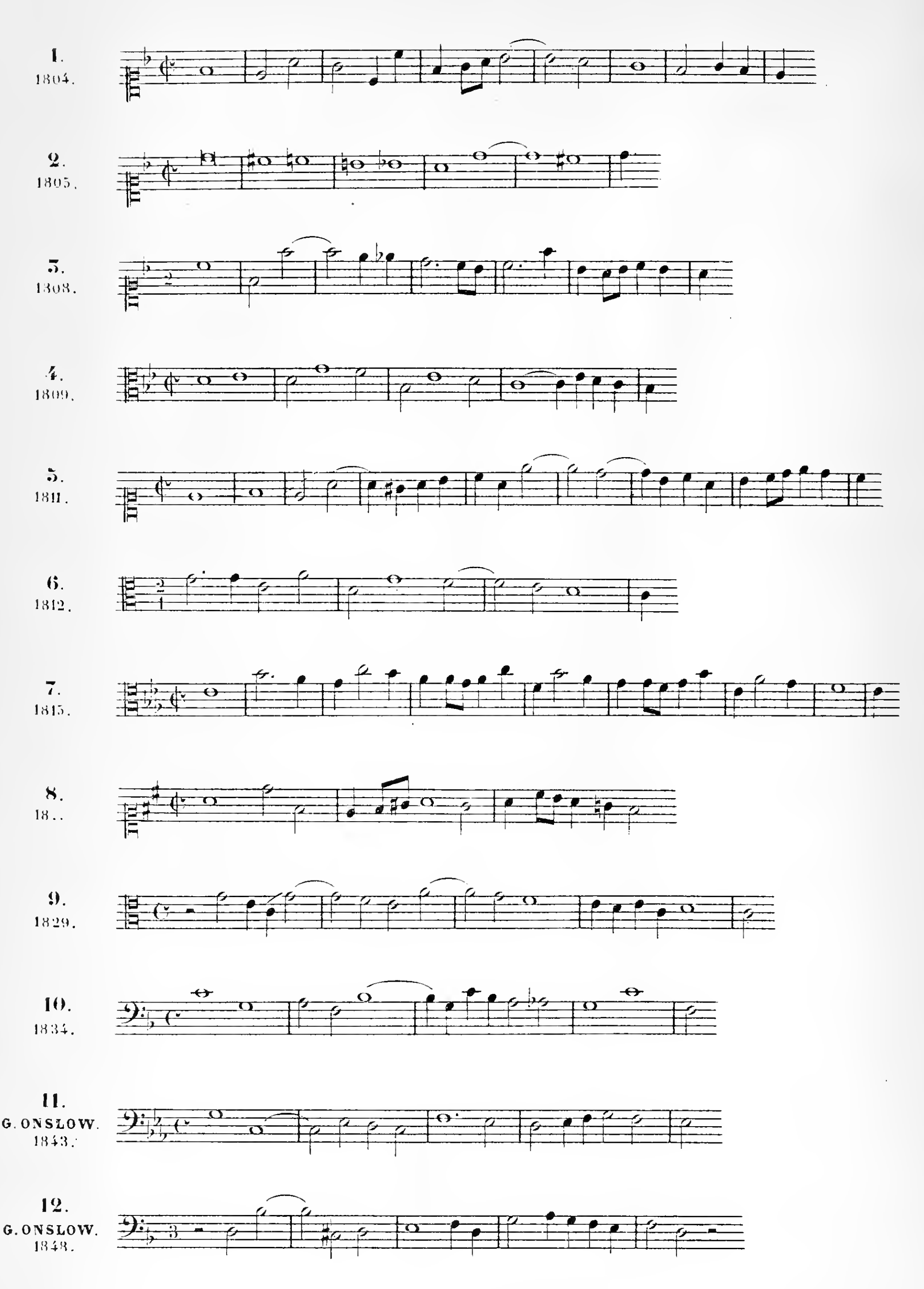

37.
A. THOMAS.
1889.
38.
A. THOMAS.
1890.
39.
A. THOMAS.
1891.
Mod^to
40.
A. THOMAS.
1892.
And^te con moto.
41.
A. THOMAS.
1893.
42.
A. THOMAS.
1894.
And^no
43.
A. THOMAS.
1895.
44.
SAINT-SAËNS.
1896.
Mod^to
45.
TH. DUBOIS.
1897.
46.
TH. DUBOIS.
1898.
47.
TH. DUBOIS.
1899.
48.
TH. DUBOIS.
1900.
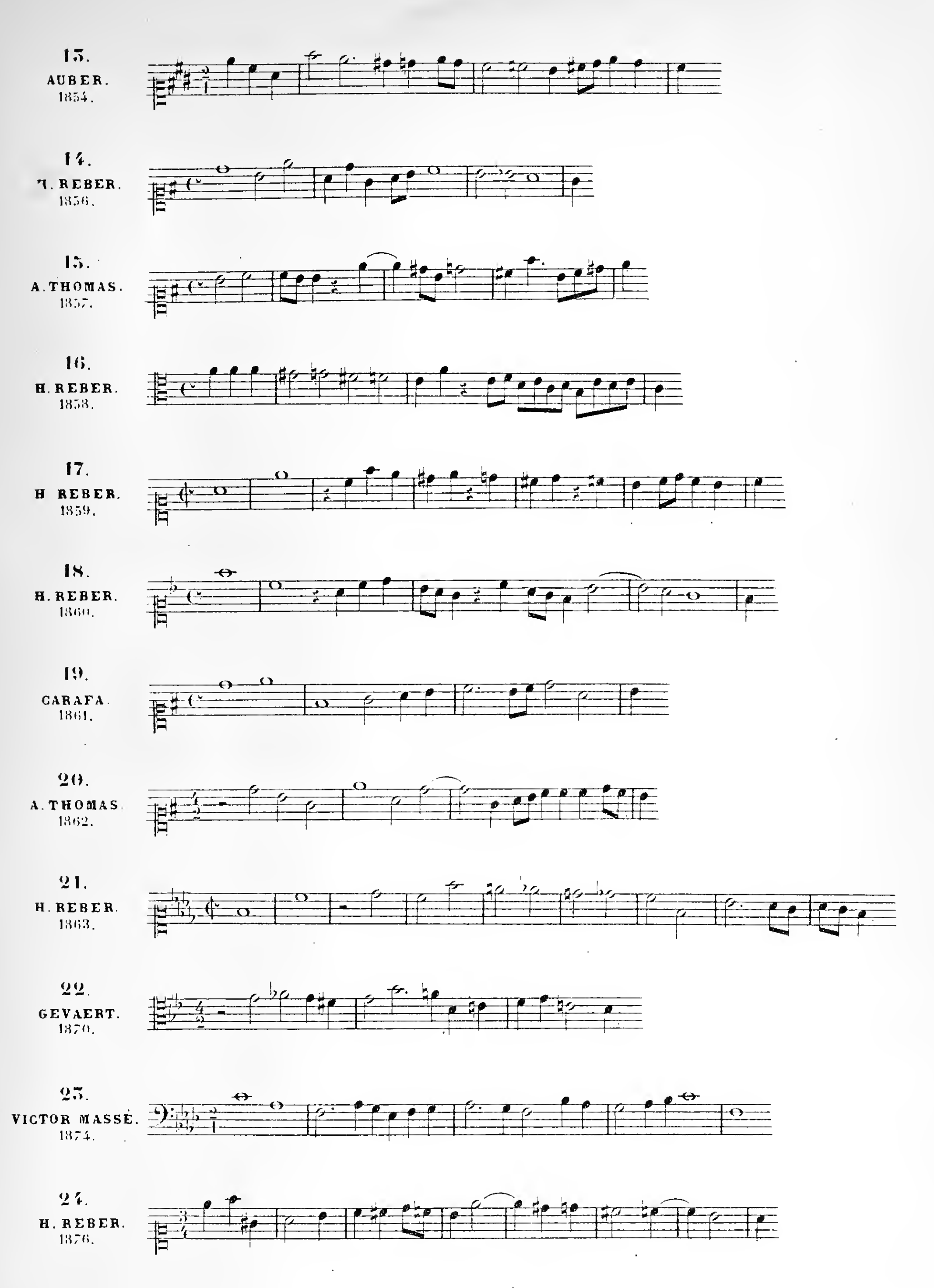
Ces pages serviront à continuer la série des Sujets qui seront donnés dans les Concours ultérieurs du Conservatoire.
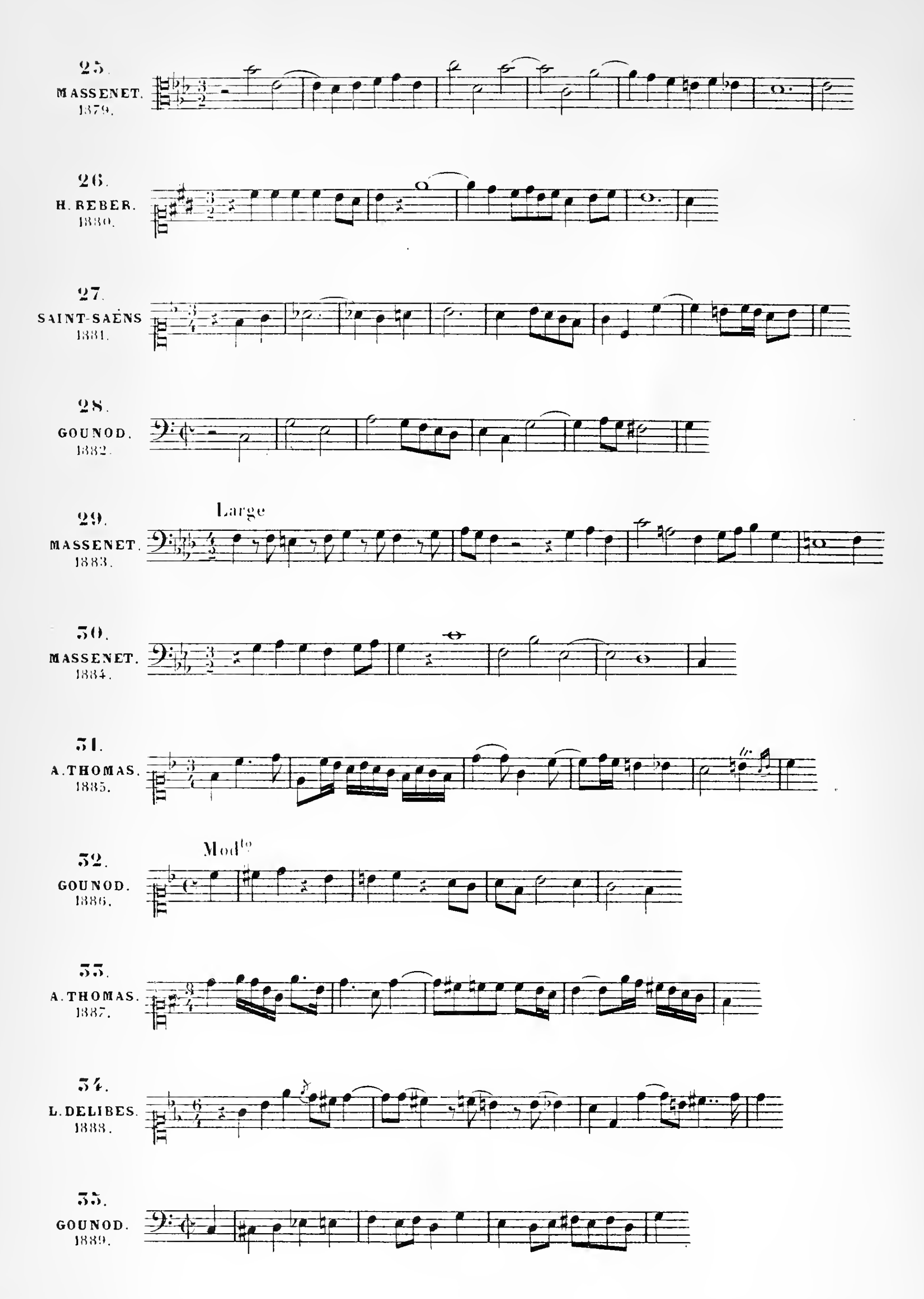
49.
TH. DUBOIS.
1901.
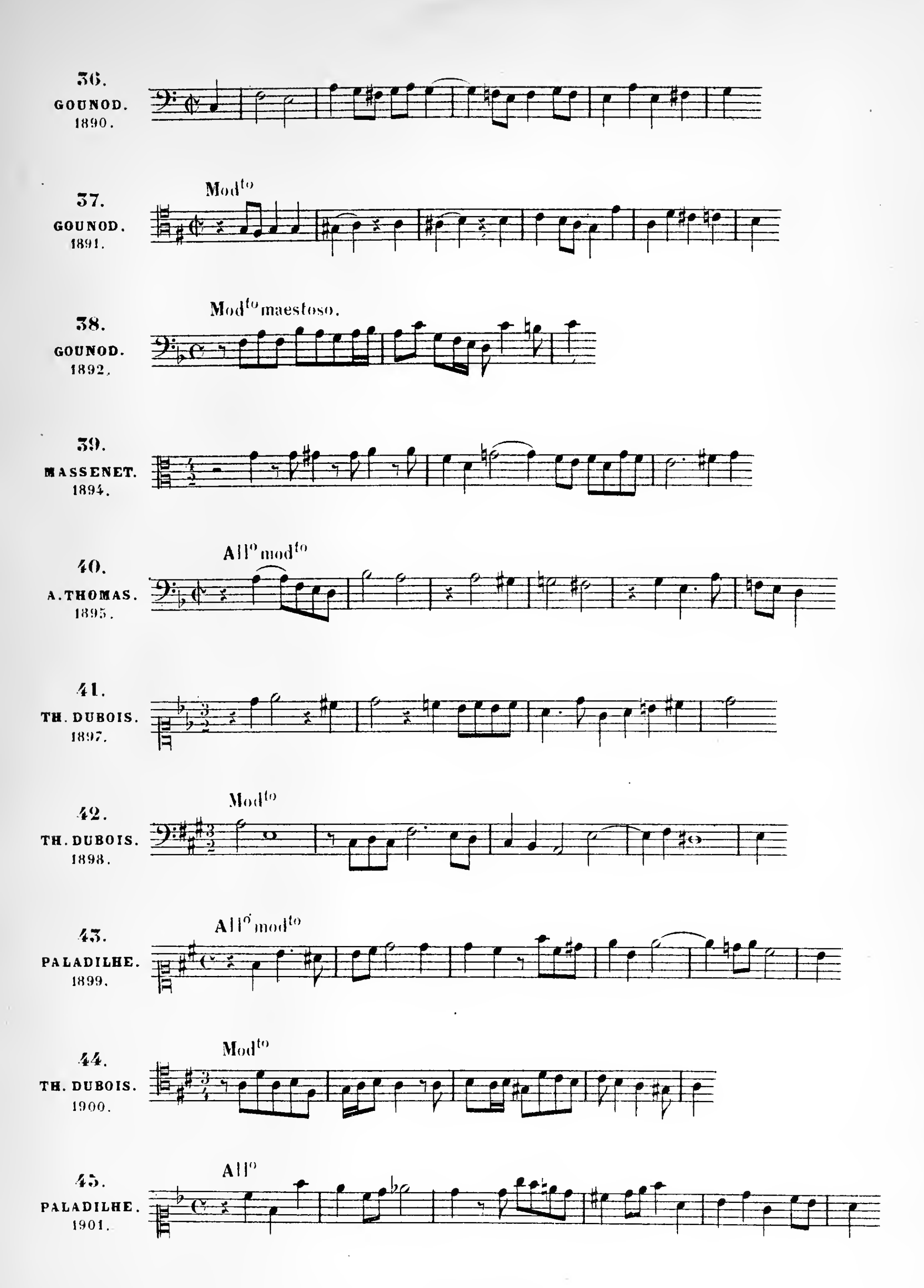


Sujets donnés aux Concours d'essai pour le Grand Prix de Rome.




13.
AUBER.
1854.
14.
H. REBER.
1856.
15.
A. THOMAS.
1857.
16.
H. REBER.
1858.
17.
H. REBER.
1859.
18.
H. REBER.
1860.
19.
CARAFA.
1861.
20.
A. THOMAS.
1862.
21.
H. REBER.
1863.
22.
GEVAERT.
1870.
23.
VICTOR MASSÉ.
1874.
24.
H. REBER.
1876.


25.
MASSENET.
1879.
26.
H. REBER.
1880.
27.
SAINT-SAËNS
1881.
28.
GOUNOD.
1882.
29.
Large
MASSENET.
1883.
30.
MASSENET.
1884.
31.
A. THOMAS.
1885.
32.
Mod^to
GOUNOD.
1886.
33.
A. THOMAS.
1887.
34.
L. DELIBES.
1888.
35.
GOUNOD.
1889.


36.
GOUNOD.
1890.
37.
GOUNOD.
1891.
Mod^to
38.
GOUNOD.
1892.
Mod^to maestoso.
39.
MASSENET.
1894.
40.
A. THOMAS.
1895.
All^o mod^to
41.
TH. DUBOIS.
1897.
42.
TH. DUBOIS.
1898.
Mod^to
43.
PALADILHE.
1899.
All^o mod^to
44.
TH. DUBOIS.
1900.
Mod^to
45.
PALADILHE.
1901.
All^o

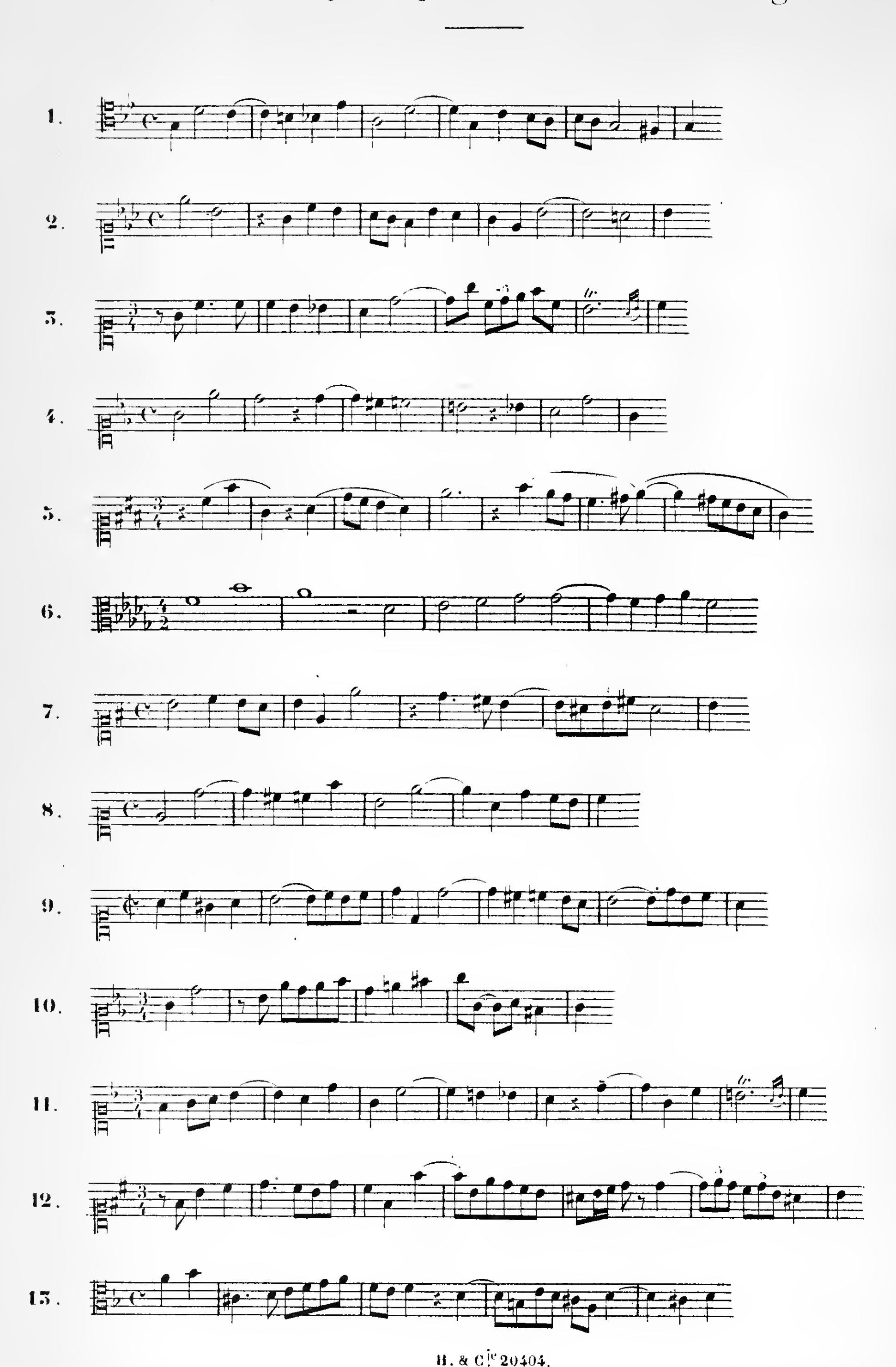
Ces pages serviront à continuer la série des Sujets qui seront donnés dans les Concours ultérieurs du Grand Prix de Rome.

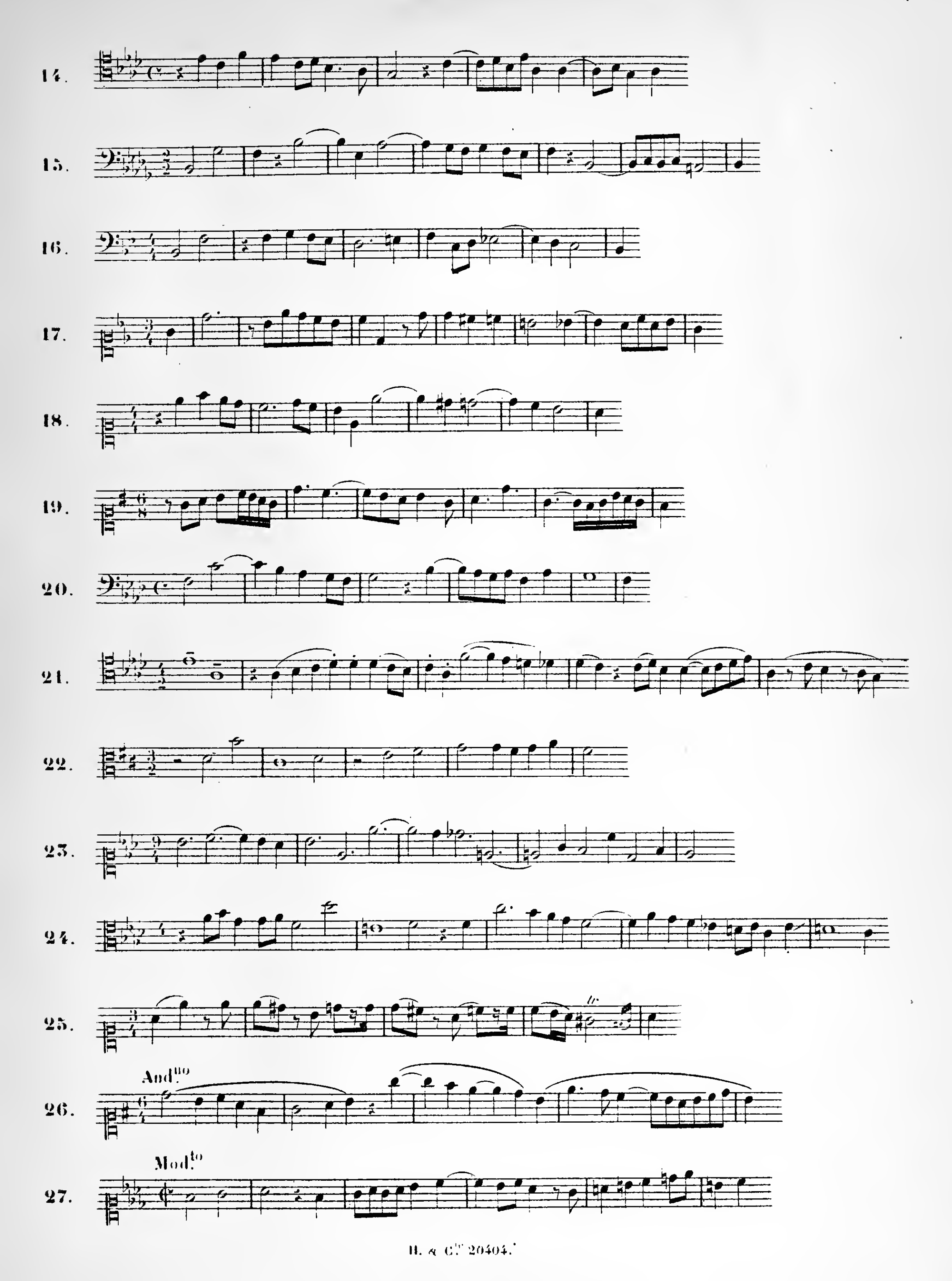
46.
CH. LENEPVEU.
1902.

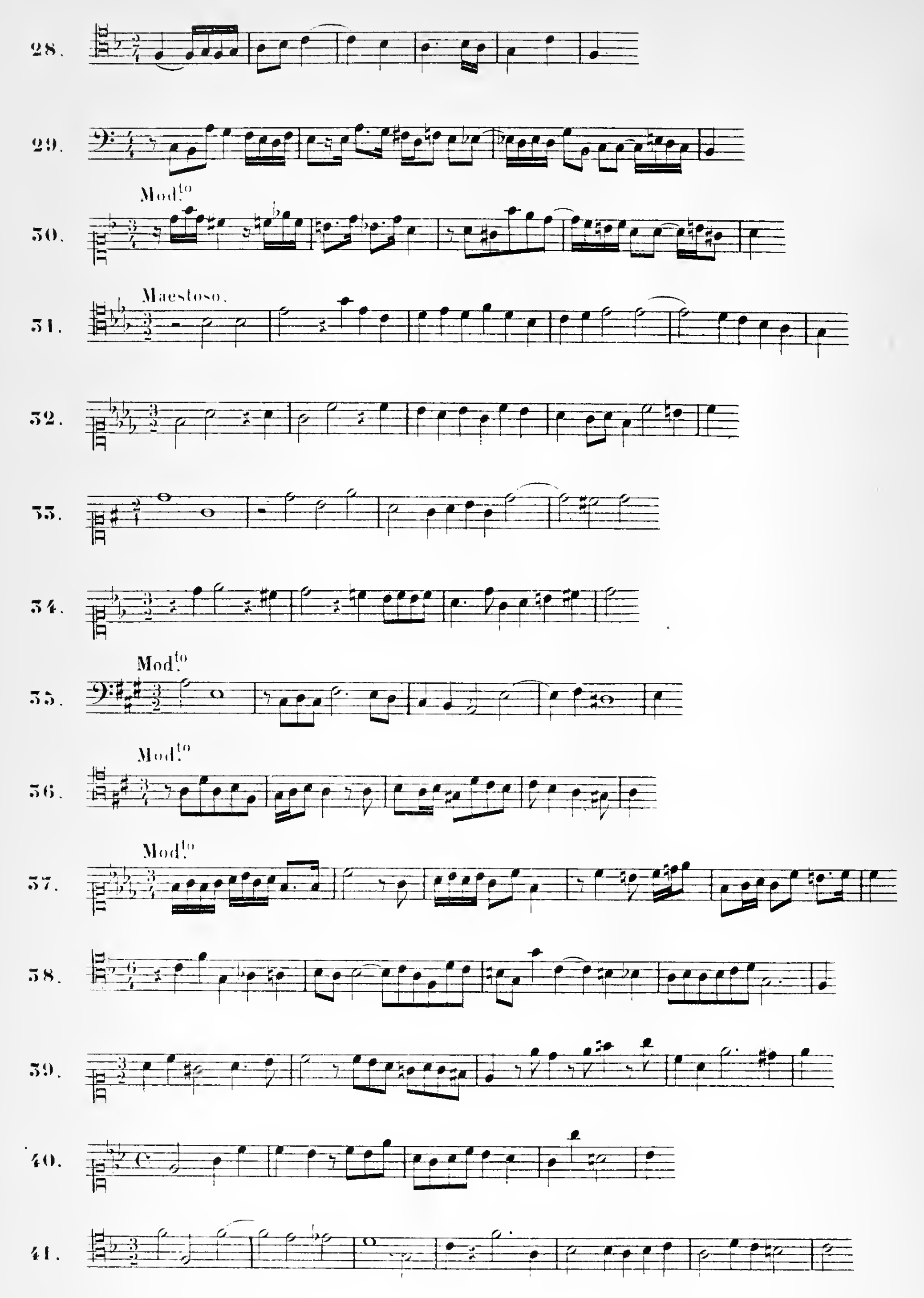
All^tto^. ma moderato

fr

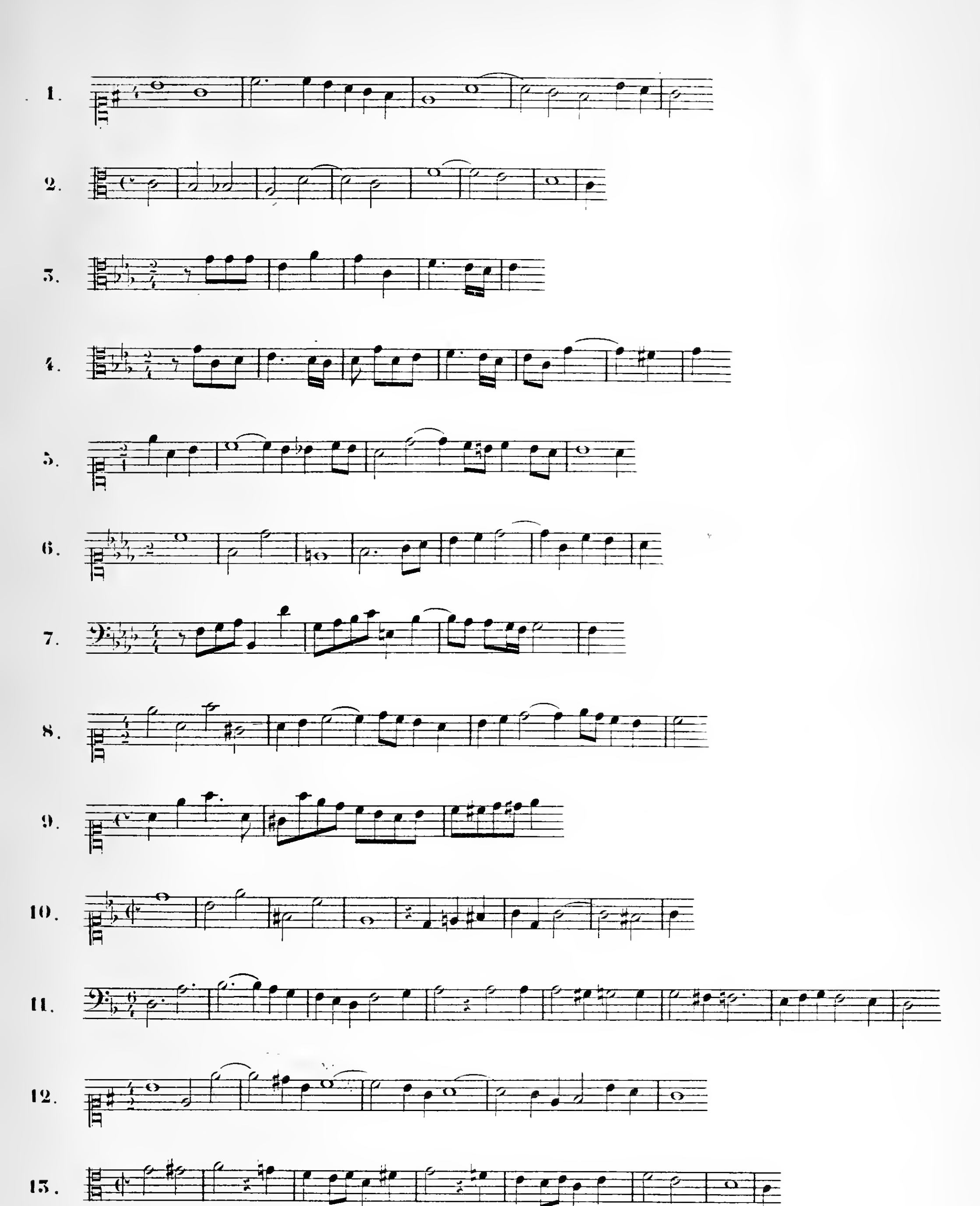
Sujets composés par l'Auteur de cet ouvrage.

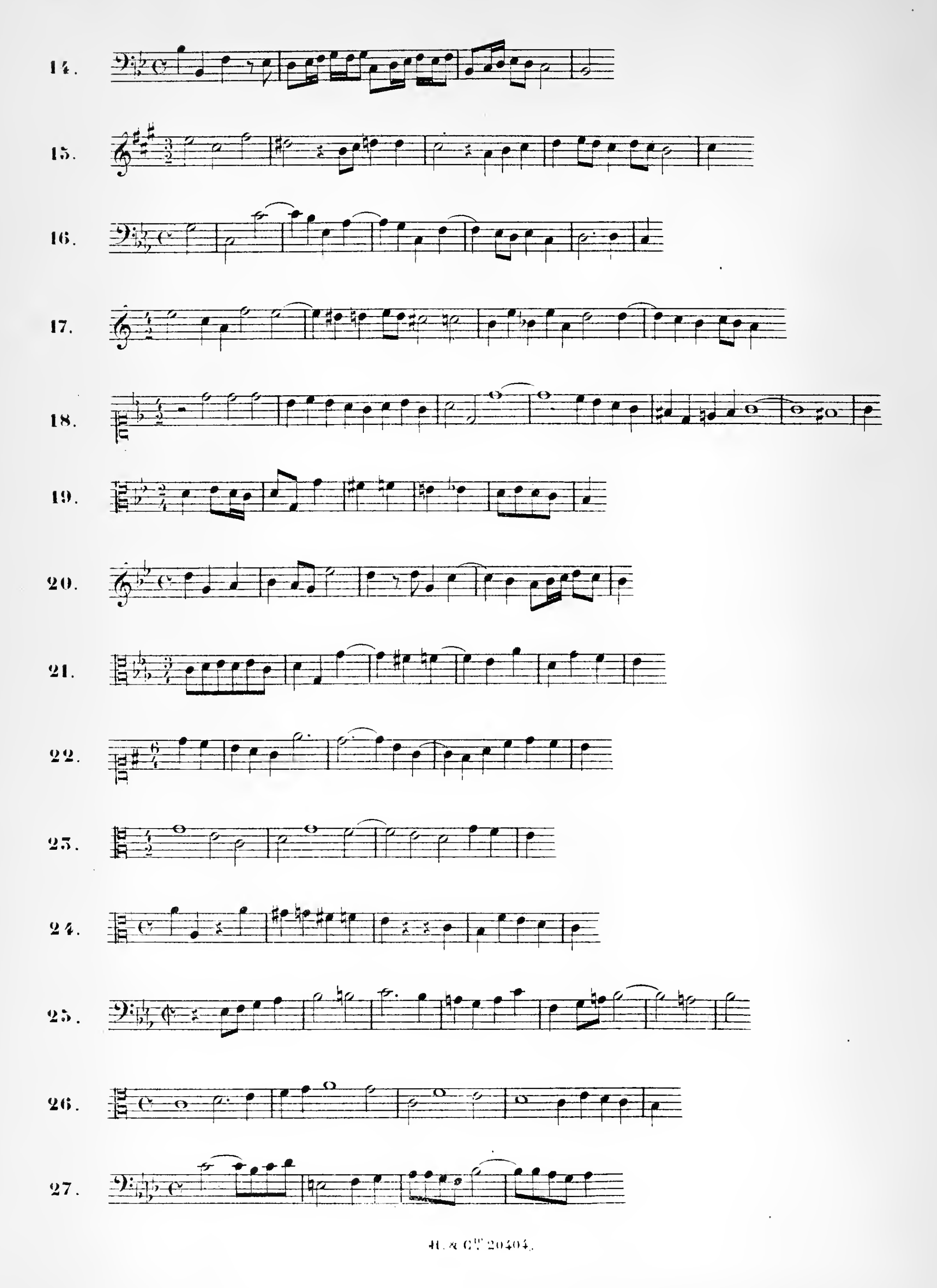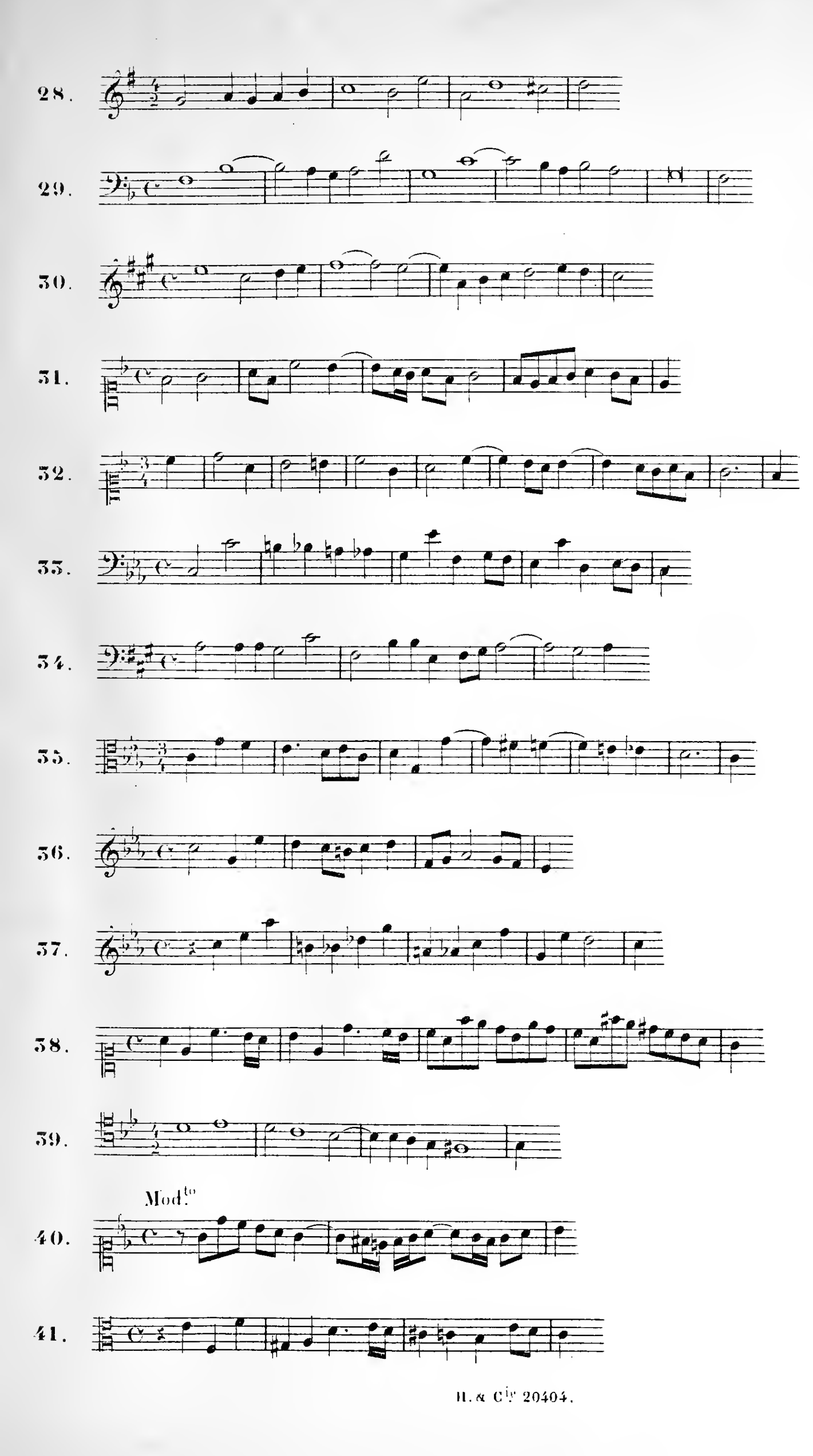



14.
15.
16.
17.
18.
19.
20.
21.
22.
23.
24.
25.
26.
And.^tino
27.
Mod.^to
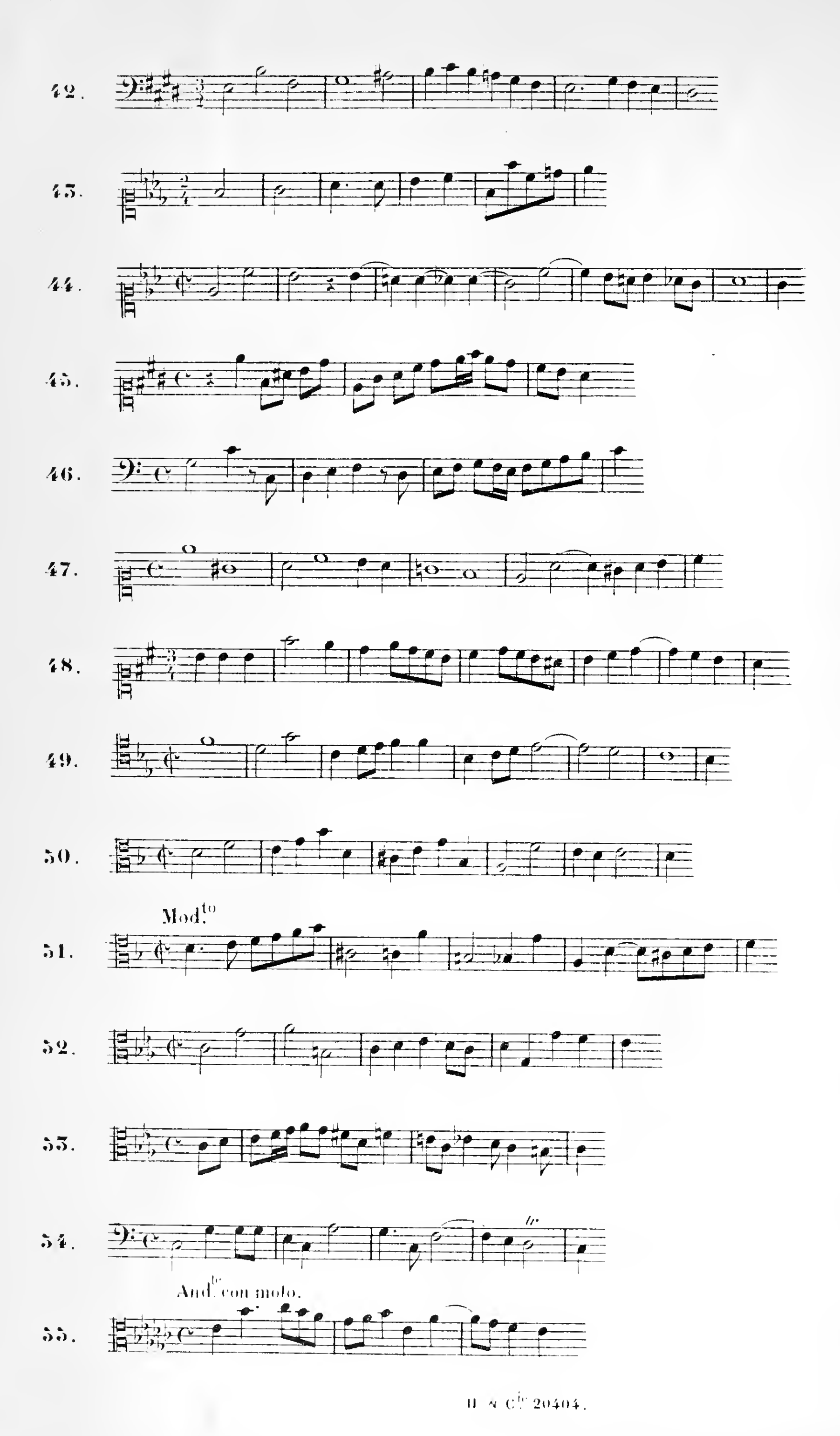

28.
29.
Mod.to
30.
Maestoso.
31.
32.
33.
34.
Mod.to
35.
Mod.to
36.
Mod.to
37.
38.
39.
40.
41.

Sujets divers.




14.
15.
16.
17.
18.
19.
20.
21.
22.
23.
24.
25.
26.
27.


28.
29.
30.
31.
32.
33.
34.
35.
36.
37.
38.
39.
Mod.to
40.
41.


42.
43.
44.
45.
46.
47.
48.
49.
50.
Mod.to
51.
52.
53.
54.
And.te con moto.
55.

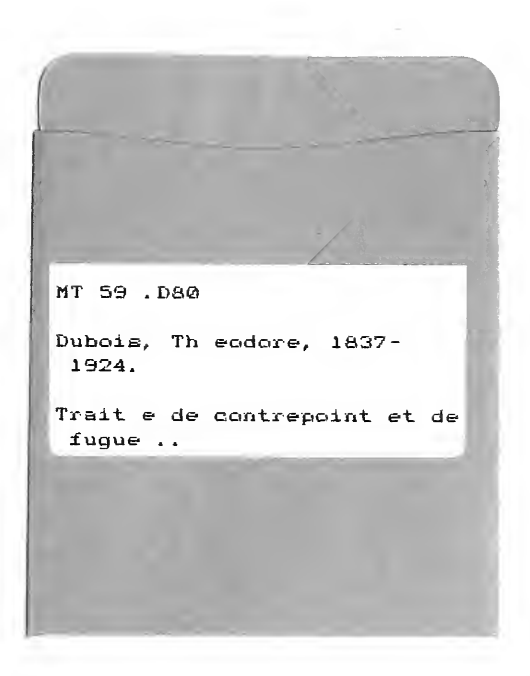
Ces pages serviront à continuer la série des Sujets divers intéressants qu'on pourra recueillir.

Date Due

MAY 21 '59			

Library Bureau Cat. No. 1137


781.4 D85
MUSIC
3 5002 00317 7149
Dubois, Theodore
Traite de contrepoint et de fugue.


MT 59 .D80
Dubois, Th eodore, 1837-
1924.
Trait e de contrepoint et de
fugue ..